التحليل السيميائي للفن الروائي

دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات

دكتور

نفلة حسن أحمد

كلية التربية - جامعة كركوك



التحليل السيميائي للفن الروائي

دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات

دكتور

نفلة حسن أحمد العزّي

كلية التربية – جامعة كركوك

2012



دار الكتب والوثائق القومية

عنوان المصنف :التحليل السيميائي للفن الروائي.

اسم المؤلف : نفلة حسن أحمد.

اسم الناشر : المكتب الجامعي الحديث .

رقم الايداع : 2011/13376.

الترقيم الدولي : 978-977-438-234-2.

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمد لله الذي بحوله وقوته نستعين ، والصلاة والسلام على سيدِ البشرِ وخاتمِ النبيين (محمدٍ)، وعلى آلهِ وصحبهِ ومَنْ تَبِعهم أجمعين.

أما بعد ..

فقد كان لتشعب مناهج النقد الحديث والمعاصر في رصد النتاجات الأدبية والبحث عن أوجه تحليل أبنيتها ومضامينها الثيمية دور مغنٍ ساحته بالتنوع والاتساع في طرائق الدراسة وسُبُل تطبيقاتها المنهجية على نصوص فنية مختلفة بحسب ما يوافق طبيعة الأنموذج المدروس ومدى احتمال تطبيق المنهج عليه.

وكان من ضمن الاتجاهات النقدية في حقل التحليل السردي ما اعتمد على منحى الوقوف على شكل النص وهيكل بنائه الخارجي، وبعضها الآخر قد اتجه إلى معاينة بواطنه وخفاياه ، في حين التفت بعضها الثالث إلى أهمية العلاقة الجامعة بين ذلك الهيكل وبين مستوياته الداخلية العميقة.

وهنا يستوقفنا القول: إن تذوق جمالية العمل الأدبي لا يفتأ عن إشراك النظرة المتمعنة إلى عناصره وأركانه الرئيسة بين كلٍّ من طرفَي العوالم الدالة فيه، والمدلولات المنبثقة في ضوء ما تمليه الأولى عليها ؛ ولاسيما أن الفنان عندما يقوم بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم ينشد الدقة والتفرد ، ويصبح الفن بالنسبة له وسيلةً لنقل رسالته المحملة بالأفكار إلى المتلقي، وأداة لجذب التفات اكبر عدد من القراء الذين يستهويهم حب التطلع نحو الجديد والمميز في الأعمال الأدبية المنتجَة.

والسيميائية بوصفها منهجاً يطرح ضرورة اكتشاف المعاني وتقصيها في أشكال الانتظامات التعبيرية الظاهرة ، فإن إجراءات تحليلها ومقترحاتها لم تنظر إلى النص الأدبي على انه مدونة خاضعة لمصاف مقاربة معرفية واحدة فحسب ؛

بل على انه يمكن أن يكون تجلياً لكل ما ينتمي إلى معارف التجربة الإنسانية العامة.

فالنص هو نسيج من العلامات المتبلورة في ضوء طبيعة علاقة الإنسان مع عالمه الخارجي ، والمنهج السيميائي يهتم بدراسة هذه العلامات على تنوعها ، بوصفها تجسيداً لأنشطة سلوكية وموضوعات تواصلية شتى تمنح النص قوة التكثيف الدلالي المتولد عن اكتناز سياقاته بمعانٍ محتملة.

وواقع الحال أن الدارس يقع في حيرة من أمره وهو يقرأ أمامه كمّاً متشعباً من التصورات والمقترحات التي انبرى راود السيميائية ومنتهجوها بناءها على أسس علمية دقيقة وحجج رصينة ، في أيٍّ منها يُلزم التقيد بإتباعه وعدم الانحياز عن فكره ؟ إذ لم يكن النهج منحصراً أو قائماً – فحسب – على انشطار الرأي في أن العلامة هي عبارة عن مبنى ثنائي يربط الدال بالمدلول ، أو ثلاثي يزيد عليهما وجها آخر هو الموضوع المشار إليه، إنما برزت توجهات ومنطلقات عديدة أسهمت في توسيع أفق الدائرة السيميائية بربطها مع نظرية الاتصال بين الباث والمستقبِل من جهة ؛ ومع الصفة التداولية التي تدرس مرجعية العلامة في نسقها الاجتماعي وتعالج طبيعة علاقتها بمستخدميها من جهة أخرى ، فضلاً عما يراعي القصدية في إنتاج العلامات والاهتمام بأنواعها على الصعيدين اللساني وغير اللساني.

لذلك آثرنا الوقوف عند أبرز تلك الآراء والتوجهات السيميائية في محاولة جادة لتطبيق أطروحاتها المتعددة في فصول دراستنا لرواية (الزيني بركات) للغيطاني.

وبشكل موجز تجسد أحداث هذه الرواية جدلية (الفن– المناهضة) في نقل الكاتب صورة تراثية استحضرها من نص تاريخي قديم اسمه (بدائع الزهور في وقائع الدهور) ليعبر من خلالها عن قضيتين أساسيتين: الأولى: الصراع الأزلي

المحموم بين قوتين تشيران إلى ثيمتي (القوي – الضعيف)، بوصفهما قلة ظالمة، وكثرة مظلومة ، إذ تبين الرواية الازدواجية التي يعيشها المجتمع بين مدعي المساواة والعدالة بوازع ديني وسياسي ، وبين إقرارهم صوراً متنوعة من الظلم والاستعباد وانتهاك الحقوق. والثانية: هي دلالة الهزيمة الحزيرانية التي جعلت الحاضر مطلاً على صورته المماثلة له في متون الماضي، والتي شكلت ولادة جديدة للفن الروائي على ضوء تأثر معظم الكتاب بها ، ووعيهم بأنها نتيجة لأحد أسباب قيام الدول على السياسات المستبدة في الرأي والحكم.

وبما أن التحليل السيميائي للنص الأدبي يقتضي دراسة هذا النص من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه وتستكشف مدلولاته المحتملة، مع محاولة ربط النص بالواقع ، فقد استوجب ذلك أن تنقسم الدراسة على تمهيد وأربعة فصول وخاتمة.

وقفنا في التمهيد على إعطاء نبذة موجزة عن علم السيمياء وأسسه الموغلة في التراثين العربي والغربي ، ثم الاعتراف بظهوره علماً جديداً ، وتطور اتجاهاته ومفاهيمه. ولم نشأ الإغراق أو الإطالة في استعراض التفاصيل المتعلقة بذلك كله؛ نظراً لتطرق معظم الدراسات والبحوث الدائرة في هذا المجال إلى الحديث عنه بشكل وافٍ.

إلى جانب تلك النبذة قدمنا عرضاً خاصاً عن طبيعة الفن الروائي واستجابته لمجمل التطورات التي شهدتها نصوصه من حيث تقنياتها وأساليبها وخصائصها على المستويين الفكري والتعبيري ، مع الإشارة إلى مواكبة تلك التطورات لتحولات الواقع وأحداث العصر الذي ما برح طابعاً بصماته المتجددة على فن الرواية أكثر من غيره من الفنون. ومنه انتقلنا إلى توضيح أهم الملامح التجريبية في الرواية المصرية تحديداً، على أساس انتماء الهوية الشخصية لكاتب الرواية قيد الدراسة، الذي ختمنا التمهيد بالوقوف على محطات أساسية من حياته ؛ مما

سنلتمس أثر معرفتها عند تحليلنا لمحاور عديدة من روايته.

وتناولنا في الفصل الأول (سيميائية الشخصية)، فحوى مبحثين : اختص المبحث الأول بطبقات الانتماء الاجتماعي للشخصية ، إذ توزعت شخصيات الرواية بين ثلاث طبقات رئيسة هي: الطبقة السياسية والطبقة الدينية والطبقة الشعبية العامة.

في حين اختص المبحث الثاني بمكملات استقراء الشخصية، فكانت أولى هذه المكملات هي ما تحمله الأسماء والألقاب من دلالات متناقضة مع أصحابها ، ثم الحوار والصراع اللذان اغنيا فهمنا لطبيعة الشخصيات الواردة في الرواية بخاصة الرئيسة منها. وجاء الفصل الثاني بعنوان (سيميائية الزمن) ، إذ درسنا فيه مبحثي التمفصلات الزمنية التي انقسمت عليها الخطوط العامة لبنية النص ، والوحدات الكبرى التي هي:

1- ولاية منصب الحسبة 2- البص 3- الحرب 4- التصوف .

وانفرد الفصل الثالث بدراسة (سيميائية المكان) من حيث توزع علاماته في الرواية على شكل ثنائيات متضادة بين الأمكنة العامة والأمكنة الخاصة ، أما الأولى فقد تضمنت ثنائية أمكنة (العبور- التجمع) ، في حين تعرضنا في الثانية إلى دراسة دلالات المكان (البيت) بحسب طبيعة صوره الدالة في الرواية.

وفي الفصل الرابع (سيميائية الثقافة) تناولنا معالم البنية الخاصة بتراث المجتمع المصري القديم والتداوليات الخاصة بهذا المجتمع ، فدرسنا في المبحث الأول البعد التاريخي لوثائق المدونات الرسمية في نظام دولة المماليك في القرن السادس عشر الميلادي، وكذلك الأزياء والعادات والتقاليد والمعتقدات الدينية والاجتماعية ، ثم تطرقنا في المبحث الثاني إلى تبيان تقانة التناص، إذ وقفنا ملياً عند سياقاته المكثفة فيها بتصنيفها على عدة أنواع بيّنا من خلالها اشتغال معطيات النص الموضوعية خارج حدود نطاقه، كما التفتنا إلى اللهجة العامية الدارجة في

ثقافة المجتمع المصري.

ثم خُتمت الدراسة بأهم النتائج التي أفضى إليها تحليلنا السيميائي للرواية.

وليس لي بعد ذا إلا أن أحمد الله حمداً كثيراً مباركاً على تمام نعمته وعظيم إحسانه بأن وفقني لانجاز هذا العمل.

لم يبق إلا أن أذكر أن أي دراسة هي رحلة ذات محطات متنوعة، وقد رافقني الكثير ممن أحتفظ لهم بالموقف النبيل والكلمة الطيبة، فأقدم اعتزازي وشكري لهم من الأعماق، وفي مقدمتهم *(أفراد عائلتي الكريمة)* ، ثم أخص بالذكر أستاذتي الدكتورة *(بشرى حمدي البستاني)* التي آزرت صبري على الشدائد كثيراً ، فجزاها الله تعالى عني خير الجزاء ووفقها في الدارين.

ولكل من كان معي في رحلتي من الزميلات والزملاء الذين لا تتسع الصفحات لأسمائهم ولكن القلب يتسع لهم، أزجي اعتزازي وامتناني الخالصين.

*** ولله الحمد أولا وآخراً ***

نفلة حسن

تمهيد :

أولاً: المنهج السيميائي : أسس النشأة وتعدد الاتجاهات :

إن الحديث عن ظهور هذا المنهج وتعدد اتجاهاته في النقد الأدبي الحديث يستدعي الالتفات إلى جذوره في تاريخ الثقافة الإنسانية أولا، فالتفكير العلاماتي لم يبدأ مع (**بيرس أو سوسير**) كما هو شائع، بل إن أصول العلامة وجذورها قديمة في التفكير الإنساني ، وإن هذه الجذور نمت مع القضايا الفلسفية والعلمية التي طرحها العقل البشري منذ أزمنة بعيدة.

إذ لا يمكن إغفال ما للرواقيين من دور مهم في الفلسفة اليونانية التي استفاد منها العرب ، بوصفهم أول من أكدوا أن للعلامة وجهين هما الدال والمدلول ، وعلى أن الدال يدرك بالحواس والمدلول يفهم بالذهن أو يترجم فيه. [1] كما ان ما قدمه الثلاثي الإغريقي (سقراط وأفلاطون وأرسطو) من معطيات فلسفية تدور حول المجال المعرفي الذي يحكم علاقة البشر بالموضوعات والظواهر الكونية، عُد من أولى الأسس المؤثرة في اتجاهات الخطاب النقدي الحديث. [2]

أما في التراث العربي فنجد أن الأصول العامة التي وضعت لنظرية السيمياء (العلامات) كانت قد انضوت تحت عنوان (علم الدلالة) بمنحى أولي ينأى عما يتبادر إلى ذهن الكثيرين من اقتصاره على ركن (المعنى) فحسب ، إذ يميل هذا العنوان إلى أن ((يحصر بحث الدلالة عند الفلاسفة المتقدمين كالفارابي وابن سينا والغزالي على الدلالة اللفظية ، وتعريفهم لها يتبع عن كثب مفهوم أرسطو. فالدلالة بنظرهم تتناول: اللفظة والأثر النفسي ، أيْ ما يسمى بالصورة الذهنية

---

(1) علم العلامات (السيميوطيقا)، فريال جبوري غزول ، ضمن كتاب (أنظمة العلامات) / 1: 15 .

(2) ينظر: السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر ، نجم عبد حيدر ، الموقف الثقافي، ع43،س2003/ 76-77.

والأمر الخارجي))،[1] مما يُستشف من ذلك علمهم أن في جوانب الإدراك اعتبارات كثيرة منها ما يتصل بالذات (الإنسان) ، ومنها ما يتصل بالمرجع الذي يتجه إليه الإدراك ، والذي من شأن العلامة المرتبطة به تفسير ذلك من خلال استثارة أحاسيس الإنسان الباطنية و مشاعره الذاتية.

إذن فهذه الفلسفات جميعها قد مهدت الطريق لظهور السيمياء فيما بعد، ونشوء منهجيته العلمية في مدرستين كبيرتين هما: المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية اللتين أشرع زعيماها تشييد صرحه وعده علماً معترفاً به في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لينال حظه إلى جانب غيره من العلوم.ومن الأهمية أن نستوضح كون العلامة لا تختص باللسانيات فحسب، بل هي تشمل غير اللسانيات أيضا، من منطلق أوجز تعريف لها – أي للعلامة – أنها ((صورة حسية يتم إدراكها بحاسة من الحواس الخمسة)).[2]وثمة ما يوافق ذلك عند العرب عندما صنفوا الدلالة على ثلاثة أنواع: الدّلالة العقلية والدلالة الطبيعية والدلالة الوضعية، مشيرين إلى انقسام كلٍّ من هذه الدلالات إلى فرعَيها اللفظي وغير اللفظي.[3]

فضلا عن ذلك فإن مجالات الاستعمال الرحبة للعلامات بمختلف أصنافها جعلت منها علما شاملا لمختلف أنظمة التواصل الإنساني. فبغض النظر عن تشعب المصطلحات التي أُطلق بها على هذا العلم، إلا اننا نلتمس في الأصول التي انحدر منها اشتقاق لفظتي (semiology)و(semiotics)،وفي تعدد

---

(1) علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة) ، عادل فاخوري / 7 .

(2) السيمياء وتبليغ النص الأدبي ، بشير ابرير ، ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي) ، أعمال ملتقى معهد اللغة العربي بجامعة عنابة / 12 .

(3) ينظر: علم الدلالة عند العرب / 13 وما بعدها ، والعلامات في التراث (دراسة استكشافية)، نصر حامد، ضمن كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة) إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد/ 1: 76، ولأمثلة التوضيحية لهذه التقسيمات:أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (دراسة سيميائية)، محمد سالم ، رسالة ماجستير، جامعة الموصل– كلية الآداب/ 12

استعمالات النقاد والباحثين السيميائيين للمصطلحات الخاصة به ما يمكن أن يكون دليلا على تنوع ميادين اشتغاله وكثرة أبعاده التطبيقية. [1] وبتتبعنا لآراء صاحب المدرسة الفرنسية ومقولاته المشهورة التي أطلقها بخصوص هذا العلم، وما يحكمه من طبيعة اعتباطية. [2] ثم ما أبداه زعيم المدرسة الأمريكية المواكبة للأولى من أطروحات وسعت نطاق العلم بجعل العلامة فيه ثلاثية المبنى ، وكذلك بوضع ثلاثة أشكال سيميائية تنطلق منها العلامة في النظرية والتطبيق ، هي:

1. العلامة الايقونية التي تقوم على علاقة التشابه بين الدال والموضوع.
2. العلامة المؤشرة: هي العلامة القائمة على العلاقة السببية بين الدال وما يُشار إليه، وهي علاقة منطقية.
3. العلامة الرمزية: وهي العلاقة العرفية المحضة غير السببية ولا المنطقية.[3]

يظهر لنا أهمية المساهمة الفعالة التي قدمتها الفلسفات وأسس مصادر التراثين العربي والغربي في قيام هذا العلم على قواعد ومفاهيم مقتبسة من منابع الاثنين اللذين نهل وما زال ينهل منهما المفكرون والدارسون. ولا يفوتنا أن نذكر أيضا أنه كان لكلٍ من المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية مجموعة من الناقدين الذين كانت لهم بصمات ثرة طبعت آراءهم برواج بالغ ، بخاصة فيما يتعلق

---

(1) ينظر: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، مارسيلو باسكال ، ت: حميد لحمداني وآخرون / 4 ، والازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي (أنموذج الشعرية والسيميائية)، المجلة العربية الثقافية، عبدالسلام المسدي ، ع24 ، 1993/ 40 – 42 . وعلم العلامات والنص الأدبي (سلطة القارئ)، بلواهم محمد ، ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي)/ 39– 42. ومصطلحات النقد العربي السيميائي، مولاي علي بو خاتم/ 176وما بعدها. www.awu-dam.org.

(2) ينظر: علم اللغة العام ، فردينان دي سوسير ، ت: يوئيل يوسف عزيز / 34 – 36 ، 84 – 89، فرديناندي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ،جوناثان كلر،ت:عز الدين إسماعيل/ 157– 159.

(3) ينظر: تصنيف العلامات ، تشارلز بيرس ، ت: فريال جبوري غزول ، ضمن كتاب (أنظمة العلامات) / 1: 137 – 142 . والسيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) ، سعيد بنكراد / 91 – 107 .

بسيميائية السرد ،أبرزهم بارث وكريماس،[1] وتودوروف وايكو، وغيرهم ممن عملوا على اغناء المكتبة السيميائية بكتاباتهم ومؤلفاتهم القيمة.[2] كما كان من أثر التطورات التي طالت حقول المدرستين أن انبثقت ثلاثة اتجاهات معاصرة هي: 1- سيمياء التواصل 2- سيمياء الدلالة 3- سيمياء الثقافة.[3]

ومع تنوع هذه الاتجاهات وكثرة الآراء والمؤلفات التي رسمت الخطوط العريضة للمنهج السيميائي، والتي قد نجد تفاصيل بعضها يناهض الآخر أو يعارضه، إلا أن ارتقاء مسارها الإجرائي لا ينأى عن تقصي فاعلية اشتغال السيمياء على أطر معرفية مختلفة، ليس بدافع تحري المعنى المجرد في إطار سطحي واضح وصريح، بل برصد المعنى من حيث هو تحققات متنوعة في الشكل، صفتها التمنع والاستعصاء المرتبط بالإيحائية التي ترتكز عليها العلامة.

وبما أن الرواية هي نص أدبي ، وهذا النص ((قد نجد فيه المعرفة التاريخية والنفسية والسياسية والاجتماعية، وحتى الاقتصادية والعلمية، وغير ذلك من المعارف)).[4] كان ذلك مدعاة لأن ينتظم الفن الروائي في اهتمامات السيميائيين، بوصفه نصا مشحونا – في إمكانية تعامله مع كل هذه المعارف- بجملة من الدلالات التي يتطلب كشفها استقراءً شاملاً ومنوعاً.

ثانياً: الفن الروائي بين الإبداع والواقع :

إن أي تطور يطرأ على جنس معين من الأجناس الأدبية ينبغي أن لا يكون بدافع مجرد إحداث تغييرات يتطلبها تنامي مساره الفني ، إنما يجب أن يخضع

---

(1) ينظر: سيميائية النص السردي، عبد الهادي الفرطوسي / 4- 7 ، والنقد الأدبي الحديث ، ابراهيم خليل / 106 . والبنيوية وعلم الاشارة ، ترنس هوكز، ت: مجيد الماشطة /80 – 81 .

(2) ينظر تفصيل ذلك : أسرار البلاغة (دراسة سيميائية) / 20- 23 .

(3) ينظر: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة / 6- 10 .

(4) السيمياء وتبليغ النص الادبي / 11 .

لضوابط خاصة بالنوع الذي يُكتب في نطاقه ، وإلا فإنه سيظل مفتوحاً على تصورات عامة وغير محددة يصعب معها عملية تلمس انتمائها النوعي. ومع جدلية النقاش المتعلق بالسؤال المطروح حول ماهية الفن الأدبي ، أهو تفكير معرفي ،انعكاسي لما يغلب على الواقع ، أم انه نشاط نتاجي يعبر عن قدرة منتجه الإبداعية؟يبقى جوهر المسألة قائماً على تفاعل الاثنين لأنه من البديهي أن مراحل تطوره المختلفة-في شتى أنواعه وأجناسه-تعطي الأولوية للجانب الإبداعي المتطلع نحو التجديد أحياناً وللجانب المعرفي(الانعكاسي)أحياناً أخرى.[1]

والرواية شأنها شأن غيرها من فنون الأدب شهدت تحولاً ملحوظاً في نمط مضامينها وأساليبها وخصائصها، بدءاً من مستوى الأفكار وانتهاءً عند مستوى صياغتها الفنية، بوصفها ((عملاً فكرياً في المرتبة الأولى، وهي في المرتبة الثانية صياغة جمالية لهذا العمل الفكري ، ومعطيات الواقع هي التي تقترح نوعية هذا العمل وصياغته الجمالية))؛[2] ذلك أن قيام الرواية على التقنيات الحديثة المتمثلة في الوصف المطول والقطع وتوظيف النصوص التراثية واستلهام الغيبي والشعبي والعجائبي معتمد أساساً على ما يدور في واقع الحياة من هواجس وتساؤلات وخواطر لا تقل غرائبية عما يمكن أن تتضمنه الرواية.[3] فضلاً عن أن تصوير الأحداث الواقعية أخذ يشكل وسيلة لاتصال الفرد بما يعزز إنسانيته ويمنحه إحساساً بالاندماج مع البشرية كلها وليس مع مجتمع بعينه . وقد ((أدى الوعي الجديد لطبيعة اللغة وعمليات الفكر إلى وعي جديد آخر لشمولية الإنسان))،[4] وشعور الروائي بهذه الشمولية منبعث من أن الرواية عمل أدبي من

---

(1) الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية) ،غيورغي غاتشف ، ت: نوفل نيوف / 15 – 16 .
(2) دراسات في القصة القصيرة والرواية (1980 – 1985) ، أحمد خلف وعائد خصباك / 231 .
(3) ثقافة التجريب في الرواية الجديدة ، محمد خرماش www.awu-dam.org.htm
(4) البنيوية في الأدب ، روبرت شولز ، ت: حنا عبود / 214 .

شأنه تضخيم المادة الحياتية عبر عملية فنية ثقافية تستوعب مجريـــات الأمـــور بطريقة تفصيلية. ونظراً لاتساع ما يمكن أن تحتويه الرواية من موضوعـــــات عديـــدة ومتنوعة، فإنها تعد أفضل الوسائل التي يستطيع الكاتـــب مـــن خلالهـــا استيعاب كمٍّ هائل من التفاصيل بطريقة جميلة تجعلها تصل إلى عقـــول وقلـــوب الكثيرين؛[1] على أن جمالية الأسلوب الذي تُعرض به ليست العامل الوحيد وراء ما يطولها من استحسان،((فالفـــن يتضمن داخل إطاره الجمالي الشكلي حقيقة هي المعنى))،[2] ولاشـــك في أن هذا الأمـــر ينطـــبق على كل عمل أدبـــي تتحقـــق فنيته المتكاملة بفعل معادلة طرفَيها (الشكل) و(المعنى) اللذين يكمـــل أحدهمـــــا الآخر عبر العلاقة المتبادلة بينهما.وربما يعتقد بعض من المعنيين بهذا الشأن، أن الوصول إلى درجة مقبولة في تطور العمل الروائـــي يكـــون بتقـــديم الجانـــب المضموني على نظيره الشكلي، من منطلق أن المضمون الفني هو ذلك الجانـــب الذي يتمتع بقدر كبير من الحركة والتطور ، وأن الشكل يكون أكثر ثباتاً وتكراراً في أي نمط وإن كان قابلاً للتغير والحركة ، إلا ان تطوره تدريجي وبطيء جداً بالمقارنة مع نسبة التطور في المضمون.[3]

وسواء عُدَّ هذا الاعتقاد صائباً أم غير صائب؟ فإنه لا يمكـــن الجـــزم بـــأن التطور يحدث بالاقتصار على جانب معين وإهمال أو تجاهل دور الثاني ، بـــل

---

(1) خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، رزان محمود أحمد ، أطروحة دكتوراه ، الجامعة الاردنية – كلية الدراسات العليا / 28 .

(2) المصدر نفسه / 29 . وينظر:النظرية الجماليـــة وتجـــريب الفـــن، ر.ك اليـــوت، ت: كوثـــر الجزائري، لثقافـــة الأجنبيـــة ، ع3 ، س1986 / 58 .

(19) موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا الشكل) ، ج1 : قضايا الشـــكل والقـــصص الشعبي البطولي، يا.إي.ايسبورغ وآخرون ، ت: جميل نصيف التكريتي /34 .

هو – بالتأكيد – شامل لكل ما يجعل من العمل الأدبي نتاجاً مشهوداً لـــه بـــالتميز والندرة ، إن كان على صعيد الشكل أو على صعيد المضمون بما يحتويـــه مـــن أفكار وقضايا موضوعية.

.ومن البديهي أن ما يسود الحياة من أحداث ووقائع متنوعة تؤثر تأثيراً كبيراً في حركة تطور مختلف الأجناس الأدبية، ولاسيما جنس الرواية، ذلك ان الروائي يتعايش في نسيج عمله مع عالم متكامل يشمل آلاف اللحظات ويحتوي مجموعة كبيرة من الشخصيات والمواقف الحياتية التي منها ما هـــو واقع خارج إبداعـــه ومنها ما هـــو من إبداعه، بهدف جعل الروايـــة امتداداً لمـــا هو أشمـــل واقدر على مخاطبة الضمير البشري العام.[1]

وأساس ذلك أن العمل الأدبي الذي يجد فيه كل إنسان مرآة تعكس لـــه حياتـــه وأفكاره وأحاسيسه هو العمل الذي يـــستطيع – بحـــق – أن يحظـــى بالرضـــا والقبول.[2] ولاشك في أن الرواية العربية مارست دورها في هذا المضمار بشكل كبير ، حتى وصفت بأنهـــا ((ديوان العرب الجديد))؛[3] كونها تعد أكثر الفنـــون الأدبية قدرة على وصف وتصوير مشاهد المجتمع العربي بتحولاتـــه المختلفـــة وصوره العديدة.

ثالثاً: ملامح التجريب في الرواية العربية (المصرية) :

تحتل مصر مركزاً مهماً من بين الأقطار العربية الأخرى فـــي ســـاحة الفـــن الروائي، نظراً لتجاربها الكثيرة في توظيف الفكر الإنساني، وأســـبقية نـــشاطها

---

(20) تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية ، فتحي سلامة / 107 . وينظر: الروايـــة العربيـــة المعاصرة (من المغامرة إلى التأسيس) ، ماجد أسد / 61 .

(2) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، بدوي طبانة / 36 .

(3) سلمـــى الخـــضراء الجيوسي فـــي أنطولـــوجيا الســـرد العربـــي الحـــديث، محـــمد حجـــي محـــمد

المتجلي في عامل الترجمة الذي أسهم كثيراً في توجيه جهود كتّاب غيرها من البلدان.[1]فضلاً عن ذلك فقد نهجت الرواية في مصر الخط العام الذي التزمت به الرواية العربية عموماً منذ أواخر القرن التاسع عشر حين ظهرت محاولات التخلص من التقاليد الأدبية القديمة والتجارب الكتابية المعتمدة على الأسلوب المقاماتي، على الرغم من أن ذلك كان ما يوافقه في العراق ولبنان وسوريا إلا ان معطياته تتجلى بشكل متميز في مصر التي نشأت فيها الرواية الفنية الحديثة بتأثير الرواية الرومانسية الغربية؛ لهذا فإن أي تطور عالمي يحدث في شكل الرواية أو محتواها تظهر آثاره بدايةً على الرواية المصرية ومن ثم تنتقل إلى غيرها من الروايات العربية.[2]

إذن يتبين لنا أن الدور الذي قامت به مصر والذي جعلها ذات فضل كبير على الرواية العربية عموماً متأتٍ من ثلاثة عوامل رئيسة مرتبط كل منها بالآخر هي: (الترجمة) التي جعلت الرواية المصرية طامحة جدا للحاق بركب الرواية العالمية ،وقادرة على طبع سواها من الروايات العربية بالطابع نفسه ، ثم عامل ظهور محاولات مناهضة لقواعد الكتابة الروائية القديمة ، والعامل الثالث المتجسد في كثرة التأليف المساير لمراحل تطور الرواية. ويلاحظ المتتبع لمسيرة الرواية المصرية أن هذا الفن قد مرّ بأكثر من مرحلة أساسية استطاع من خلالها عكس مجريات الظروف الواقعية بأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهذه المراحل هي كالآتي:[3]

–المرحلة الأولى / شملت كل ما كُتب من روايات من أواخر القرن التاسع عشر حتى بداية الحرب العالمية الثانية ، وقد سميت بـ(مرحلة المغامرة الفردية).

---

(1) ينظر: الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث ، عمر الطالب / 39 .

(2) بانوراما الرواية العربية الحديثة ، سيد حامد النساج / 1 .

(3) ينظر: بانوراما الرواية العربية / 19 .

–المرحلة ثانية / تبدأ من الحرب العالمية الثانية إلى قيـــام ثـورة 23 تمـوز 1952، وأُطلق عليها مرحلة (التحول والاكتشاف).

–المرحلة الثالثة / تتحدد بدايتها مع الثورة حتى وقوع نكـسة حزيـران 1968، وهي مرحلة (الوعي والانطلاق).

–المرحلة الرابعة / تضم الفترة التي أعقبت النكسة، وتوصـف بأنهـا مرحلـة (التجدد والاستمرار).

ففي المرحلة الأولى كان نشر الرواية مقتصراً على الصحف والمجلات حتـى أوشك بعض من هذه الصحف الاكتفاء بالمادة الروائية وحدها.[1] وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد وضعت الأساس الذي شجّع طابعه المغامراتي علـى ظهـور المراحل الروائية التالية لها ، إلا ان محاولاتها لم تخلُ من مآخذ قللت من دورها وأهميتها كالإسراف في العاطفة ،والمبالغة في وصف الشخصية القائمـة علـى النمطية من أول الرواية إلى آخرها من دون تطور أو تغيير، وسـرد الأحـداث بطريقة مفتقرة إلى الانسجام والترابط ، فيما كانت أغلب الموضوعات تدور حول قضية الحب المشحون باليأس والوجد المفضي إلى الهلاك أو الانتحار أو الانكفاء على الذات المنهزمة بمرارة جسيمة ، كما أن التأثر بأسلوب المقامـة واسـتخدام الصيغ الخطابية والوعظية ، والأساليب التعليمية هو الطاغي على سلوك شخوص الرواية وكلامها المثقل بزخارف الكتابة وبكل ما ليس له ضرورة فنية.[2]

ظهرت عقب ذلك محاولات أخرى استطاعت التخلص من بعض هذه المآخـذ عبر لغة واضحة ومقبولة ، وبنظرة واعية إلى واقع المجتمع وثقافته ،كمحاولـة محمد حسين هيكـل التي اقتربت – إلى حد كبير – مـن البنـاء الحـديث فـي

(1) تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية / 36 .

(2) ينظر: المصدر نفسه / 142 ، وفي الجهـود الروائية ما بين سليم البستـاني ونجيب محفوظ ، عبد الرحمن ياغي / 31 – 32 .

روايتــه (زينب) بوصفــها ((النص الــذي له السبــق فـــي تكــسير التجــارب السابقة والانفتاح على تجربة جديدة))؛[1] أي انها مثلت البدايــة المؤشــرة إلـــى النهضة ،ولاسيما بعد أن انقضى زمن الركود وبدأ الانفتاح على آداب المجتمــع الأوربي وازداد الوعي الثقافي بطبيعة الحياة العربية وما عانته من جور وبطش مارسته الأنظمة الاستبدادية. لهذا كانت (زينب) عملاً جديراً بالاهتمام الكبير من حيث انهــا روايـــة ((ميزها من الناحية الشكلية نضوج فنـــي، ومـــن الناحيــة الموضوعية إدراك وتعبير عما طرأ على حياة المجتمع من تغيــر كـــان بمثابــة الخطوة الأولى إلى الأمام ، وتصوير لمعيشة الغالبية المغلوبة)).[2]

وبعدها توالت المحاولات عبر أعمال كتاب آخرين منهم المـــازني ومحمــود تيمور وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم.[3]

إن الاقتراب الشديد من الواقع الفعلي الذي عاشته الفئات الشعبية المسحوقة مــن الجانبين الاقتصادي والاجتماعي، وما ترتب على ذلك من آثــار نفــسية ازدادت تجاربه ظهوراً مع بداية المرحلة الثانية الذي شــهدت التناقــضات الاجتماعيــة والطبقية نفسها، مما دفع إلى ضرورة التفكير فيها والعمل على حلهــا، فجــاءت روايات هذه المرحلة مجسدة أغلب تلك الظروف والعوامل المحيطة، إذ أخــذت تتجه نحو الأصول التاريخية (الوطنية والقومية والإسلامية) محاولةً استلهام الوجه الحضاري للمجتمع والهرب من ضغوط الواقع المفروضة. لذلك التجأ روائيو هذه المرحلة إلى كتابة الرواية التاريخية ، أبرزهم نجيب محفوظ وعبد الحميد جــودة السحار، وغيرهما ممن أصبحوا بعدئذ من أقطاب الواقعية في الرواية المصرية.[4]

---

(1) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسات في الرواية العربية) ، شعيب حليفي /132،وينظر: السردية العربية الحديثة ، عبد الله ابراهيم / 260 .

(2) مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، أحمد إبراهيم الهوارى / 39 .

(3) ينظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة/ 35 – 36،وتطور الفــكر الاجتماعي في الروايــة العربية75–76

(4) ينظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة / 44 – 45 . وفي الجهود الروائية / 109 .

كما يبدو أن سبب اللجوء إلى التاريخ كان مقروناً باشتداد النزعة الوطنية المتطلعة نحو الاستقلال والتخلص من سيادة الديكتاتورية، إلا ان هذا النمط من الرواية قد طُبع بطابع الوثيقة، وقام على أساس ثنائي متمثل في سجايا السلف الحسنة وفلسفات الغرب المتحررة ، إذ تمثل الهدف من الناحية الأولى في تحديد مسؤولية الكاتب الواعية إزاء واقعه الذي يعيشه، ومن ثم إثارة سلسلة من التساؤلات تعد بمثابة تطهير لذاته أمام تلك المسؤولية، أما من الناحية الأخرى فإن الرواية حاولت محاكاة النماذج التاريخية التي مثلها سكوت وهوغو وتولستوي وغيرهم،[1] وهي في الناحيتين حاولت بعث روح العصور الماضية بالنظر إلى أمجادها وقيمها على أنها صورة واقعية يُرجى الوصول إلى مثلها ، وفي الوقت ذاته عدم الانفصال عما وصلت إليه الرواية الغربية من أساليب وأفكار تنحو بهذا الفن إلى اتجاه نمطي معين في طبيعة الكتابة.

ونتيجة كل الضغوط الخانقة لحياة عانى فيها الإنسان المصري من سلبيات الملكية والإقطاع وفقدان الحرية، تفجرت ثورة تموز/ يوليو1952 التي أصبح الروائي في ضوئها يستجيب لمحركات جديدة لا تعبر عن القضايا السياسية فحسب ،إنما تركز قبل كل شيء على الإنسان العربي الذي لم يعد أنموذجاً فلاحياً أو عمالياً أو تشكيلاً مجرداً،بل إنساناً يمتلك حقوقاً وواجبات تحتم عليه القيام بها إزاء وطنه وأبناء مجتمعه.

ومع هذه المرحلة انطلق الوعي الروائي وبدأت ملامح التجديد ،إذ نشرت عدة نصوص تمكنت من تجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد ، مثل نصوص عبد الرحمن الشرقاوي (الأرض) و(قلوب خالية) و(الشوارع الخلفية) ، وفتحي غانم في روايتيه (الجبل) و(الرجل الذي فقد ظله) ، وإحسان عبد القدوس الذي أصدر (في بيتنا رجل) و(شيء في صدري)، ويوسف إدريس في (قصة حب) ، ونجيب

---

(1) الرواية العربية (النشأة والتحول) ، محسن جاسم الموسوي / 294 .

محفوظ برواية (أولاد حارتنا) ، ونصوص أخرى كان لها تأثير بالغ في رسم معالم تجربة روائية جديدة تقوم على تفاعل البعدين الاجتماعي-السياسي ، والنظر إلى المستقبل في سياق الربط بين الحاضر والماضي.[1] وقد استطاعت ثورة تموز أن تهيئ جواً مناسباً يعبر الروائيون من خلاله عن موقفهم تجاه قضايا مجتمعهم المتنوعة. وتتحدد تجليات هذا الحدث التاريخي وما خلفه من تأثيرات كبيرة في الرواية المصرية بالمحاور الآتية:[2]

1- **تعميق الرؤية الواقعية**: إذ أسهمت الثورة في سيادة هذه الرؤية بشكل أكبر من ذي قبل، وعلى نحو مخالف لما كانت تروج له السلطة ومؤسساتها الثقافية التي كانت تنادي بالواقعية الاشتراكية، والتي – بنظر أغلب الروائيين بخاصة جيل الستينيات – لم تعط صورة الواقع الحقيقة ،بل دعت إلى التصوير الزائف لأنموذج البطل الايجابي المنتصر والمبشر بالأمل دائماً ، لذلك ظهرت تيارات واقعية خرجت عن تلك الواقعية الاشتراكية ، وانفتحت على أنماط (التسجيلي والرمزي والغرائبي) ،كما ظهرت في الوقت نفسه تأثرات واعية بكتاب الرواية الجديدة في فرنسا وغيرها أمثال ساروت وكافكا وهمنغواي ، وهو ما يتضح في كتابات جمال الغيطاني وبهاء طاهر ويوسف القعيد وخيري شلبي ومجيد طوبيا وآخرين.

2- **تصوير ازدواجية السلطة** وما يخص قضية الصراع السلطوي الداخلي ، وقد ظهر ذلك – بدرجات متفاوتة – في عدة روايات مثل (الكرنك) لنجيب مخفوظ و(امام آخر الزمان) لمحمد جبريل و(الزيني بركات) لجمال الغيطاني

---

(1) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل / 134 .

(2) ينظر: تجليات ثورة يوليو في الرواية المصرية المعاصرة (بحث في طبيعة الاستجابة الجمالية) ، محمد السيد إسماعيل www.smartwebonline.com.htm

و(أوراق 1954) لجميل عطية إبراهيم ، و(الهؤلاء) لمجيد طوبيا.

3- **التأكيد على البعد القومي** الذي نادت به الثورة ولاسيما أن مصر في تلك الفترة قد جسدت دور الدولة الرائدة لحركات التحرير العربيـــة، ويتـضح هـذا المحور في العديد من الروايات كرواية (رجال وجبال ورصاص) لفؤاد حجازي، و(المزامير) لفتحي سلامة ، و(شرق النخيل) لبهاء طـاهر ، وروايتـي (جفـت الدموع) و(ليل له آخـر) ليوسف السـباعي.

4- **طرح القضايا والموضوعات المتعلقة** بهيمنة الاحتلال الأجنبي ،إذ كـان الروائيون أعمق إدراكاً وأشد وعياً وتمرداً على هذه الظاهرة ، من أمثـال فـؤاد قنديل في روايته (الناب الأزرق) ، والغيطاني في (التجليات) ،وصنع الله إبراهيم في رواية (اللجنة). كما يتضح أن كل هذه المحاور المـذكورة تتعلـق بالجانـب المضموني المرتبط بإسهامات الثورة في توجيه الرواية المصرية نحو الالتفـات إلى موضوعات متجددة بتجدّد الأحداث في ظل رؤية متكاملـة تنظر إلى الجزء الواقعي من خلال علاقته بالمحيط الأوسع وببقية الأجزاء.

أما من الجانب الشكلي فقد وُسِم العمل الروائي بمجموعة من السمات هي:[1]

أولاً: انفتاح الرواية على تقنية حديثة تدور حول مستويات البناء التي تتمثل في :

- البنية التعددية القائمة على تعدد الرواة .
- بنية توظيف التراث بشكل كامل أو متقطع .
- البنية السردية (الوثائقية)، وهي تستند إلى تداخل الخطاب السردي مـع الخطاب الوثائقي الذي قد يكون صحفياً أو تاريخياً مباشراً أو غير مباشر ، وكأن الروائي في ذلك يحاول التنويه إلى ما أُغفِل عنه أو ما هو مهمش في التاريخ .
- البنية العجائبية التي تتجلى في كثرة الانتقـالات الزمانيـة والمكانيـة ، وتداخل الشخصيات، والرؤى المستقبلية المتباينة للأحداث .

---

(1) ينظر: تجليات ثورة يوليو في الرواية المصرية المعاصرة . (عن النت).

ثانياً: تنوع طبيعة الأسلوب اللغوي في الكتابة بين اللغة السياسية المباشرة في بعض أعمال يوسف القعيد، واللغة التراثية التي أكثر الغيطاني من استخدامها، واللغة التهكمية الواضحة في روايات مجيد طوبيا، واللغة التداولية التي درج عليها صنع الله إبراهيم ،واللغة التصويرية المكثفة في أغلب أعمال بهاء طاهر .

ثالثاً: شيوع مظهرين من مظاهر الشخصية ،أحدهما: المظهر التاريخي المعاصر كشخصية جمال عبد الناصر مثلاً، والمظهر الآخر هو أنموذج الشخصية المهزومة والمُقدَمة بلا اسم أو ملامح معينة ، وهي نماذج بدت مناقضة لأنموذج البطولة المثالية التي كانت سائدة على أرض الواقع .

رابعاً: جعل بعض الأماكن أساسيات رئيسة لوقوع الأحداث في الرواية كالسجن والمقهى والأحياء الشعبية الفقيرة .

خامساً: تميز المسار الزمني بالتنوع القائم على (التداخل) مثل رواية (أحمد داود) لفتحي غانم ، و(الدائرية) كما في روّاية (التجليات) للغيطاني .

وبذلك يتبين كيف حاول العديد من الروائيين تجاوز ايدولوجيات أسلافهم بإعادة النظر في المسلمات القديمة، والعمل على تأسيس كتابة جديدة تهدف إلى ((التخلص من الهيكلية الثابتة في المحتوى والتقنية معاً)).[1] فضلا عن رصد الحركة الواقعية التي يعيشها المجتمع في مختلف جوانبه وزواياه.

وفي الستينيات استمر الجنس الروائي بالتغير والتطور، فأصبحت تجاربه أكثر تنوعاً وإبداعاً على الرغم من ان بناء الرواية المصرية قد اتسم بملمحين أساسيين هما: الملمح التاريخي الذي رافق بداية نضجها وانفتاحها على أشكال مختلفة من التواصل مع التراث والواقع الاجتماعي، علماً أن الرواية في هذا الملمح لا تعني انها ذات أنموذج تراثي أو تاريخي محض ، بل انها مكون إبداعي يتضمن المتخيل السيري والاجتماعي بوصفهما وعيين فنيين.

---

(1) التجريب القصصي (لغة خيال) ، أحمد خلف ، الأقلام ، ع4 ، س2000 / 13 .

والملمح الثاني هو ملمح تذويب مدلولات الحياة في سياق تحولات كتابية طالت الرواية على صعيد اللغة والرؤية وصولاً إلى فهم الذات البشرية وتصوير معالم اختناقاتها المرتبطة بأثر الأوجاع والهزائم والأحلام البعيدة.[1] والجدير بالذكر أن الواقعة التاريخية الكبيرة المتجسدة في هزيمة حزيران عام 1967 شكلت عاملاً رئيساً دفع بالروائيين إلى ضرورة فهم الواقع بشكل أعمق؛ للوقوف على الأسباب التي أدت إلى هذه الهزيمة واستيعاب الدروس التي أثارتها؛ ومن ثم الكشف عن الثغرات الواسعة والعيوب الجمة في مؤسسات الدول العربية وبنى إداراتها السياسية ؛ وكان ذلك ما استدعى لجوء معظم الكتاب إلى متون التاريخ؛[2] للتعبير من خلاله عن انكسارات الحاضر العربي، والاحتماء به من مغبة الأذى المترتب على اثر التنديد بنظم الايدولوجيات الحاكمة وأنتقاد شعاراتها الزائفة.

إن الطفرة النوعية التي شهدتها الرواية المصرية قد قامت بناءً على مبدأ التزمه جيل الستينيات وما بعد هذا الجيل ،من حيث تدارك الأزمة التي وصلت إليها المؤسسة الثقافية الملقى على عاتقها تقديم الظواهر الإبداعية وتهيئة المناخ المناسب لقراءتها ، ومن حيث ان الكتابة التي لا تستطيع الكشف عما يعانيه الإنسان في هذا العالم أو التي لا تتمكن من فك متاهات النفس الإنسانية فهي ليست إلا عبارة عن كلمات يرصف الكاتب بعضها بجوار بعض . ومن جهة أخرى فإن الرواية جنس أدبي يتصف بعدم اليقينية أو الاستقرار على نمط معين ، لأنه من بين سطور الكتابة الجيدة يمكن أن تتوالد أعداد كبيرة من الاحتمالات والمعاني التي ربما تكون بعيدة عن قصدية الكاتب،[3]مما يدل على ان افساح المجال للتوقعات جميعها وطرح مختلف التفسيرات متأتٍ من رفض الرواية

---

(1) ينظر: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل / 153 – 154 .

(2) ينظر: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، شكري عزيز ماضي / 40 – 41 .

(3) ينظر: المشهد الروائي الجديد في مصر ، محمود قرني www.albadeeliraj.com.htm

الجديدة تقديم رؤية جاهزة عن العالم المنكتب عبر سطورها وتراكيبها، بخاصة إذا كان هذا العالم يتضمن أنواعاً من الصراع بين الخير والشر، والقوة والضعف، والحاكم والمحكوم، والقمع والحرية.

ويقترح *(ادوار الخراط)* تسمية هذه الموجة من الإبداع الروائي بـ(الحساسية الجديدة) في كتابه النقدي (الحساسية الجديدة – مقالات في الظاهرة القصصية –) محاولاً تأكيد طبيعة الجنس الروائي القائم على صيرورة التجدد في طريقة الطرح وفي ما يتناوله من موضوعات مستمدة من التراث العربي أو محاكية للثقافة الأوربية أو الاثنين معاً، على أساس أن الرواية العربية والرواية الغربية شكلان غير منجزين وكلاهما يمكن ان يُجرب على وفق ما تقتضيه الموضوعات ومدى استجابتها لحاجات فنية جوهرية.[1]

ويضيف الخراط نفسه ضمن هذه الموجة – جيل الستينيات والسبعينيات – الذي يعد خلفاً لجيل الحساسية التقليدية المتمثل بعمالقة الرواية كنجيب محفوظ وغيره ،إذ لكل من الجيلين سمات خاصة به ، فالجيل الأول توصف نتاجاته الفنية بسرد مطرد وحبكة تصور الواقع تصويراً مباشراً صريحاً، وتتدرج في البلوغ إلى ذروة العقدة وفي الوصول إلى حلها أيضا ، أما عناصرها من (وصف وحوار وحدث...الخ) فهي موظفة باختيار محدد وبوجهة نظر لا تخلو من الجانب التعليمي القائم على توقع الأحداث حيناً والمفاجأة حيناً آخر. وتتحدد ملامح الجيل الجديد بأن تقنيات كتاباته تتمثل بكسر تراتبية الخط السردي الاطرادي وتحطيم نمطية السلسلة الزمنية وفك العقدة التقليدية وعدم الاقتصار على الحدث الظاهري بل الخوض في خبايا الداخل والكشف عن الأعماق النفسية للشخصيات من خلال الاستعانة بصيغة (الأنا)، فضلاً عن الاستخدام المتراكب للأفعال بين الماضي والحاضر والمستقبل ،وتمديد البنية اللغوية وتوسيع دلالة الواقع بإدخال ما ينتمي

---

(1) ينظر: جماليات التلقي في الرواية العربية ،إبراهيم السعافين ، فصول ، مج16،ع3، س1997 / 97.

إلى الحلم والأسطورة والخيال وما يتضمنه الغرائبي والوهمي من قـدرة علـى الجذب والتشويق. [1]ومن النصوص التي تمثل روايات المنحى الجديـد ، رواية (ترابـها زعفران) و(نصـوص اسـكندرانية) للخـراط ، و(شـطح المدينـة) للغيطاني ، وروايـة (ذات) لصنـع الله إبراهيم. [2]

إذن فالرواية في الستينيات وما بعدها دخلت طوراً مغـايراً لقواعـد الكتابـة السائدة على الرغم من أن ملامح تجريبها قد ظهرت منـذ الخمـسينيات – كمـا لاحظنا – ، إلا انها ازدادت في العقـود التالية بدرجـة كبيرة ،نتيجـة توسـع ثقافات الكتاب وازدياد طموحهم للوصول إلى تقنيات تـتلاءم مـع مـستويـات قدراتهم الإبداعية وتتناسب مع ما يحتويه فكرهم من تمرد على الواقع المـصري ومع ما يعبـر عن احساسهم العميق بمآسي الشعب والاخفاقات التي ألمت بـه، ولاسيما بعد نكسة حزيران 67، مما شكل لديهم دافعاً قوياً لإحـداث نقلـة فنيـة أسهمت في تحطيم الأنموذج القديم.

وقد أشارت *(يمنى العيد)* إلى ذلك بقولها: ((إن الأدب الروائـي بعـد هزيمـة 1967 خرج عن بعض..القواعد)). [3] – وبحسب وجهة نظرهـا – أن روايـة (الزيني بركات) للغيطانـي ((تعد بمثابة البداية الحقيقية لفن التجريب في الرواية العربية)). [4]في حين يرى *(صلاح فضل)* في كتابه (لذة التجريب الروائـي) أن ملامح التجريب الروائي تتضح في مجموعة من الأعمال المتميزة منها (قطـار الصعيد) ليوسف القعيد ،و(رشحات الحمراء) للغيطاني و (صـهاريج) لخيـري

---

(1) ينظر: جماليات التلقي في الرواية العربية / 98 – 99 . والتجريب – البحث عن أفق جديد –، محسن الخفاجي ، الأقلام ، ع4 ، س2000 / 26 .

(2) ينظر: المصدر نفسه / 105 – 110.

(3) ندوة الرواية العربية .. ممكنات السرد تواصل فعالياتها www. Kuwaitculture.orj.htm

(4) المصدر نفسه ، وينظر: الرواية العربية وفاعلية الاختلاف بين المرجع الحي وبنية السرد ، ميسون علي http://thawra.alwehda.gov.sy/-archive.asp

شلبي و (المسألة الهمجية) لجميل عطية إبراهيم و (هالة النور) لمحمد العشري وروايات أخرى.[1] والجدير بالذكر أن أعمال الكاتب نجيب محفوظ تعد تجسيداً مصغراً لمراحل المسيرة الروائية.[2] إذ كان أبرز ألوان تجريبه الروائي هو استخدامه تقنية تيار الوعي الحديثة التي ابتدأها برواياته الستينية كـ(اللص والكلاب) و(السمان والخريف) و (الطريق) و(الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) ، مما شجع كتاب جيله المعاصر والجيل اللاحق له إلى التعمق في استخدام هذه التقنية ووسم أعمالهم بالغموض والتلغيز المترتب على تفكيك أدوات الربط المنطقي للوعي عند الشخصية وتعدد مستويات إدراكها تبعاً لما تعانيه من صراعات نفسية وتناقضات فكرية. وابرز هؤلاء الكتاب محمود عوض عبد العال وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ويحيى الطاهر.[3]

ومن مظاهر التجديد في الرواية المعاصرة هو كثرة لجوء الروائيين إلى تلوين مؤلفاتهم بالعجائبية المستوحاة ((من التراث العربي الإسلامي في جانبه السردي من حكايات وتصوف وأخبار ،ومن الملل والنحل والمعتقدات الشعبية ،ومن عنف الواقع وإكراهاته ، فضلاً عن تأثيرات المثاقفة))،[4] مما يدل على أن المصدر الذي تستمد منه العجائبية وجودها الفني في الرواية ليس محكوماً بمرجعية واحدة فحسب ، إنما بمرجعيات عديدة ومتنوعة.

أما بالنسبة للتوظيف التاريخي فهو يشكل ((قناعاً تتوارى خلفه الذات الساردة

---

(1) ينظر: لذة التجريب الروائي ، صلاح فضل ، http:// ashrynovels.blogspot.com

(2) ينظر: في الرواية العربية المعاصرة ، فاطمة موسى / 27-28 . وفي الجهود الروائية/109 .

(3) ينظر: تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة ، شوقي بدر يوسف، www.arabicstory.net والروائي المصري محمود عوض عبد العال، www.alwatan.htm ، الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة ، مجدي وهبة ،عالم الفكر ، مج3، ع3 ، 1990 / 5 .

(4) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل / 198- 199 .

لبلورة نظرة ورؤيا جديدة لمجريات الأمور ومواكبة تجليات ومؤثرات واقع الأحداث الكبيرة)).[1] وربما يتبادر إلى ذهن بعضهم أن الكتاب يلجؤون إلى توظيف الماضي في رواياتهم – فحسب – هرباً من حاضرهم المليء بالإخفاقات والقيم الزائفة ،أو بسبب عدم القدرة على التصدي المباشر لأحداث الواقع الذي يعيشونه ويعاصرون موضوعاته ،غير أن الجوهر الأساس يتمحور ((في قوة العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر.. قوة الماضي الكامن في مدوناته وأخباره..وفي سير الشخصيات ودورهم كعلامات تاريخية ثم خصائص الطقوس أو الآلية ، يقابلها حركة الحاضر وقسوة ما يداهمه من خطر الامحاق والتعطيل على الصعيد الإنساني الحضاري والمعرفي ،لذا فالرحلة إلى الماضي هذه تأتي مبررة كونها تتخذ الموروث كمصد حضاري يحمي الذات والواقع من خطر المداهمة والتشويه)).[2]

وبذلك يصبح النص الموظف عبارة عن توليف الماضي مع الحاضر وتقريب كل المؤشرات المماثلة في وقوعها بين الاثنين على شكل سياقات مشفرة توحي بالمعنى العام وتشي بذهنية جدلية انتقائية تنسج من التاريخ وتستلهم روح المعاصر. ويمكن تحديد السمات العامة للرواية الجديدة بما يأتي:[3]

1- التخلي عن الشخصية المركزية أو البطل الروائي والتعويض عنها بحركية توليدية منبثقة من تفاعل الأحداث والوقائع .

2- العمل على خلق بنيات مندمجة مع بعضها بعضاً ضمن فضاءات متداخلة، والابتعاد عن اليقيني أو المعرفة التأكيدية سواء كان الأمر متعلقاً بالسارد أو بالشخصيات .

---

(1) التجريب من خلال توظيف الموروث في النص،جاسم عاصي ، الأقلام، ع4 ، س2000 / 19 .

(2) التجريب من خلال توظيف الموروث في النص / 19 .

(3) ثقافة التجريب في الرواية الجديدة ، (عن النت) .

3- ابتداع زمنية متراكبة تتميز بها الطريقة السردية ،وعدم التقيد بتسلسل الأحداث المعهود سابقاً .

4- اعتماد تقنية الوصف التفصيلي والاستطرادات الطويلة ،ونقد المتناقضات، وإبراز تفاهات الحياة ضمن فعل الكتابة التخييلية .

5- تقديم الذات المحبطة التي تعاني من كل شيء ولا تطمئن إلى أي شيء .

6- تفعيل عناصر الرواية بما ينتج معناها ويجعل قيمتها مكتملة في ذاتها .

7- الاستخدام المكثف لتقنية الحوار الداخلي ، واخضاع مبادرات الكلام عند الشخصيات للمصادفة؛ كي تبرز ملامحها وتتولد رؤاها عبر عفويتها .

من كل ما تقدم يتضح لنا تميز روائيي العقود الأخيرة بانتهاجهم طرائق فنية حديثة بلورت معالم التطور الدال على الرقي والتقدم من موقع إنساني عميق منشد إلى توجيه الفكر نحو خلق نماذج كتابية تساير بيئة الكاتب العربي وقيمه ومثُله العليا ، وتحاكي – في الوقت نفسه – أحدث تقنيات الرواية الغربية.

رابعاً: الروائي جمال الغيطاني :

- نشأته وعمله

احتضنت القاهرة الأسرة الفقيرة الريفية التي ولدَ من صلبها جمال أحمد الغيطاني عام 1945 في قرية (جهينة) ، وهي إحدى قرى محافظة سوهاج في صعيد مصر ، إذ كانت الظروف المعيشية العسيرة التي تعاني منها هذه الأسرة هي سبب ارتحالها من الريف إلى المدينة بحثاً عن الرزق ، متخذة من منزل صغير متواضع بجوار ضريح الحسين عليه السلام مأوىً لها في مدينة القاهرة. ولأن رب الأسرة كان من الملتزمين جداً بتعاليم الدين الإسلامي ومن الحافظين لكلام الله تعالى ، فقد عوّد أولاده منذ الصغر على الالتزام بهذا المنهج في حياتهم أيضا. وكان الغيطاني حريصاً على الذهاب مع والده إلى ضريح ومسجد الحسين مرتين في السنة ، مرة في عيد الفطر وأخرى في عيد الأضحى، وعلى

الرغم من صحبته له عند زيارة القبور بعد الرجوع من صلاة كل عيد ، إلا ان الموت بالنسبة لكاتبنا كان يلوح بعيداً نائياً، ولم يشعر بمرارة فاجعته الكبيرة إلا بعد أن فقد والده الذي كان كثيراً ما يحكي لهم عن حتمية افتراق بعضهم عن بعض ، وعن مشاهد القيامة بحسب ما وردت في القرآن الكريم.(1)

أما عن تحصيله الدراسي فإنه أكمل الابتدائية في مدرستين بسبب انتقال الأسرة إلى حي الجمالية في القاهرة عام 1959 ، ثم حصل على شهادة الإعدادية من مدرسة محمد علي . ونظراً لتأزم الوضع المادي الحرج الذي أعاق مسيرة دراسته،رأى من الأفضل أن يختصر المسافة في تعليمه حتى يتمكن من مساعدة أبيه في الإعالة ،فاختار الالتحاق بمدرسة الفنون والصنائع ، ودرس فيها مدة ثلاث سنين فن تصميم السجاد الذي أثّر تأثيراً بالغاً في شخصيته واندفاعه نحو التعمق في دراسة التراث القديم.(2)

وفي عام 1963 عمل رساماً في المؤسسة المصرية العامة للتعاون الإنتاجي حتى عام 1965 ، لكنه أُعتقل في العام التالي إثر خلفيات سياسية ، وأُطلق سراحه عام 1967 ، ثم عمل سكرتيراً في الجمعية التعاونية المصرية لصناع وفناني خان الخليلي ، بعدها انتقل إلى العمل في جبهات القتال، فأصبح مراسلاً حربياً لحساب مؤسسة أخبار اليوم ، وتبع ذلك عمله في قسم التحقيقات الصحفية حتى تمت ترقيته إلى منصب رئيس القسم الأدبي في أخبار اليوم ، ومن ثم شغل منصب رئيس تحرير جريدة أخبار الأدب الأسبوعية التي قام هو بتأسيسها عام 1993.(3)

---

(1) ينظر: في رحاب مولانا، جمال الغيطاني www.doroob.com

(2) حوار مع الروائي جمال الغيطاني ، حاوره : بوراوي عجينة وأحمد الخديري ، الحياة الثقافية ، ع58، س1990 / 103 .

(3) جمال أحمد الغيطاني ar.wikipedia.org

- فكره وثقافته

الانشغال بالزمن يقود إلى الانشغال بأمور أخرى منها الموت ، تلك هي القضية الأساسية التي شغلت فكر الروائي والكاتب المصري جمال أحمد الغيطاني،[1] فكانت رؤيته لها مبنية على أن الفن هو السبيل الوحيد القادر على تسجيل اللحظة الزمنية وهو المقاوم لقوة الزمن الجبارة ، لأنه يستطيع أن يحتفظ بالشيء الذي يزول ويفنى كأنه يمسكه عبر تسجيله اللحظة الآفلة.

ولا يعني أن التسجيل هنا مقرون بالكتابة فحسب ، إنما يشمل المستوى العملي أيضاً، فمثلاً لولا اللوحات الأثرية التي تركها الفراعنة والبابليون والآشوريون ولولا المتاحف والمساجد وكل ما له علاقة بمعالم العمران الأثري لما استطعنا التعرف على شيء معين من تفاصيل الحياة في تلك الحقب البعيدة، ولشملها النسيان في طيات مندثرة.[2]

إن قضية الزمن هي إحدى الأسباب القوية التي جعلت الغيطاني يتجه إلى التاريخ بمراحله المختلفة ، لأن التاريخ – عنده – هو الزمن الذي ينقلنا إلى الماضي وذكراه من خلال استمراريته غير المنقطعة ، بدءاً من الحركة الميكانيكية البسيطة للثواني والدقائق والساعات إلى حركة الأفلاك وتعاقب الليل مع النهار ثم انقضاء السنوات حتى مجيء الموت وعودة الميلاد من جديد ، فكل ما سيأتي صائر إلى نهاية محتومة ولا فرق بين لحظة انقضت منذ ثوان وأخرى مرت عليها آلاف أو ملايين السنين ، كلتاهما يستحيل استعادتها. من هنا كان الزمن الشيء الوحيد الذي لا يمكن قهره أو مقاومته أو التصدي له علماً أن القدرة الإنسانية تأبى الاستسلام وتسعى إلى الوقوف أمام هذه القوة المتجبرة ، وخير

---

(1) ينظر: روافد – مع جمال الغيطاني ، حاوره أحمد علي الزين ، س 2007، www.alarabiya.net

(2) ينظر: حوار مع الروائي جمال الغيطاني / 106 .

شاهد على ذلك تاريخ الفن بخاصة في العصور القديمة التي حاول فيها الإنسان التعبير عن الرغبة في الخلود ،بوصف الفن أرقى جهد إنساني لمقاومة العدم.(1)

وقد انطلق الغيطاني في رؤيته هذه للزمن من تعمقه في دراسة تراث التصوف الإسلامي بعد أن ألمت به عدة أحداث (خاصة) منها وفاة والده ، وأخرى (عامة) كهزيمة حزيران 1967. وكانت من القضايا التي أحدثت في نفسه صراعاً داخلياً عنيفاً هي أن معايشة الواقع تستلزم النظر في التغير الكبير الذي طال قيماً عديدة تربى عليها الإنسان ،وذلك انطلاقا من حقيقة مفادها عدم بقاء الأشياء على ما هي عليه من دون تقلب أو تحول ؛ لذا أصبح هم الكاتب اكتشاف كينونة العلاقة بين الإنسان والكون ، والتمعن في التفكير بهذا الذي لا يقهر (الزمن) أو (الدهر) ، إذ ان الكون لم يوجد عبثاً ، وان هناك – بالتأكيد – قوة عظيمة قادرة على تنظيمه وإدارته ، ونتيجة لهذه التأملات آمن يقيناً أن الدهر هو (الله) وأنه اسم من أسمائه الحسنى؛(2) لما جاء في الحديث ((عن أبي هريرة بلفظ لا تسبوا الدهر فإن الله قال أنا الدهر الأيام والليالي لي أجددها وأبليها وآتي بملوك بعد ملوك)).(3)هكذا نجد أن الدهر هو سبب أرق الغيطاني ؛ لأنه شديد التعلق بما يُفقد وكثير البحث عما يمكن أن يتعلق به في ظل واقع متلاشٍ . وقد أعانته قراءاته الفلسفية على الاهتداء إلى المفهوم الإسلامي للزمن ، القائم على أساس أن كل شيء إلى زوال وأن الكون في تقلب مستديم وأن التغير معناه الفناء والميلاد في الوقت نفسه.

وكان أثر هذا الأمر واضحاً في توجه الكاتب نحو الاهتمام بالتاريخ ، فمن وجهة نظره ليس هناك تاريخ بعيد وآخر قريب ما دامت اللحظة التي انقضت

---

(1) ينظر: جدلية التناص ، جمال الغيطاني ، عيون المقالات ، ع2 ، س1986 / 150– 151 .

(2) ينظر: جدلية التناص / 151 – 152 .

(3) فتح الباري شرح صحيح البخاري ، أبو الفضل العسقلاني / 10: 565 .

يُحال استعادتها . كما انه يرى أن في التاريخ عناصر مهمة من ذلك الواقع المنصرم ، تتجسد في فاعلية التراث الذي يمنح الهوية ويعطي الملامح الخاصة بما يعبر عنه. ولتعلقه الشديد بالتاريخ وبالتراث كانت رغبته في القراءة منكبة على المؤلفات التاريخية الضخمة وكتب التراث المختلفة ، إذ قرأ لابن حكيم والجبرتي والمقريزي وابن إياس الذي تعمق في دراسته كثيراً وأعجب بأسلوبه في الكتابة ، كما قرأ التاريخ الفرعوني والتاريخ الأسطوري وبعض الملاحم والسير الشعبية ومن كتب التراث قرأ مؤلفات الجاحظ وابن قتيبة وابن المبرد وابن سينا ، زيادة على كتب التراث الصوفي مثل (الفتوحات المكية) لابن عربي و(الإنسان الكامل) لعبد الكريم الجيلاني و(الإشارات الإلهية) للتوحيدي و(المواقف) للنفري و(الطواسين) للحلاج وغيرها، لهذا كله مال الغيطاني إلى تقمص اللغة التاريخية والأسلوب الصوفي في الكتابة ، لما وجد فيهما من تجربة قريبة إلى مشاعره العميقة ومحاولة لتحقيق التوازن الروحي لقلقه بشأن العلاقة بين الكون والمصير المحتوم.[1]

ومما ساعد على تنوع ثقافته واغنائها ، هو كثرة اطلاعاته وتشعب اهتماماته بين نماذج الأدب العربي والأدب العالمي الأجنبي سواء كان مترجماً أو غير مترجم ، معتمداً على ذاته في سبيل الوصول إلى ثقافة الآخر ، إذ يقول: ((علمت نفسي بنفسي اللغة الإنجليزية على كبر، والنص الذي لا أستطيع أن أجده بالعربية أقرؤه باللغة الإنجليزية)).[2]وقد أولى عناية بالروايات التي دارت حول الثورة الفرنسية والروايات المترجمة عن اللغة الروسية وبعض ما يتعلق بالأدب الفارسي ، فضلا عن اهتمامه بالتراث الروحي للأديان المختلفة كالهندوس والصابئة والبوذية وغيرها من العقائد .

---

(1) ينظر: جدلية التناص / 145 – 150 .

(2) حوار مع الروائي جمال الغيطاني / 107 .

وممن تأثر بهم من الكتاب العرب ، الأديب الكبير نجيب محفوظ الذي تقــرب منه وهو في الخامسة عشرة من عمره وربطته به علاقة حميمية على المــستوى الشخصي ، فضلاً عن أنه وجد في روايات هذا الكاتب ما يرقى إلــى مــستوى الروايات العالمية التي قرأها . كما أعجب بمؤلفات جرجي زيدان وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس ويحيى حقي وآخرين.[1] أما من أهم الأدباء والمفكــرين غيــر العرب ممن استفاد من كتاباتهم ، فهم دستوفيسكي وبروست وكافكا وهمنغــواي والكاتب اليوغسلافي إيفون ديتش الذي يعده من الروائيين القريبين إلى نفسه.[2]

إذن نلاحظ أن هذه الروافد كلها قد أسهمت في إثراء لغة الغيطــاني وتنــوع موضوعاته المنطلقة من صميم الواقع المعيش ، متــأثراً فــي ذلــك بالأســاليب التاريخية والصوفية التراثية بوصفهما معيناً يوفر له قدراً من الحرية التــي هــو بحاجة إليها للتعبير عن مكنونه الداخلي ، ومن جانب آخر فإن رغبته في إبــداع روايات نادرة جعلته يمزج بين المصادر التراثية العربية ونماذج الأدب الغربــي المكتوبة على وفق قواعد وتقنيات فنية محددة.

– نتاجه الأدبي

منذ الرابعة عشرة من عمره كتب الغيطاني أول قصة قصيرة كانــت محطــة البداية لدخوله الى عالم الرواية. وقد استلهم هذا الكاتب معظم التفاصيل الموجودة في واقعه بصياغة أدبية مميزة ،فكانت قضية القهر والاستبداد محــور اهتمامــه بهدف إدانة الفئات الظالمة للبشر والمعتدية على حرية الإنسان.[3]

ومن الجدير بالذكر أن الرحلة – بالنسبة إليه – تشكل نافذة يطل منها على كل قديم وجديد ، لما تعكسه من تجارب حياتية ومن رغبة في الخروج عن ســيطرة

---

(1).ينظر: جدلية التناص / 143 – 145 .

(2) ينظر: الكاتب الكبير جمال الغيطاني alsahafa.info\news\index.php

(3) الكاتب الكبير جمال الغيطاني . (عن النت)

المكان الواحد ، علماً أن مـــدينة القاهرة بقيت الأولـــى فــــي عـــالم رحلاتــه المــكانية (العربية والغربية).[1]

بدأ النقاد بالالتفات إلى إنتاجه عام 1969 عندما أصدر كتابــه الأول (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) الذي ضم خمس قصص قصيرة عدّت بدايـــة مرحلـــة مختلفة للقصة المصرية القصيرة . ومن أعماله الأدبية ما يأتي:[2]

- **في القصة القصيرة**

(أرض أرض) ، (الحصار من ثلاث جهات) ، (ثمار الوقت) ، (مـــن دفتــر العشق والغربـــة)، (شطف الغربة) ، (منتصف ليل الغربة) ، (ذكر ما جرى) .

- **في الرواية**

(الزويل) ،(الزيني بركات) ،(وقائع حارة الزعفراني) ،(شــطح المدينـــة) ، (رسالة في الصبابة والوجد) ،(رشحات الحمراء) ،(نوافــذ النوافــذ) ،(حكايـــات المؤسسة) ، (التجليات) ، (أسفار المُشتاق) ، (رسالة البصائر والمصائر) ،(هاتف المغيب).

وقد تُرجم العديد من هذه المؤلفات إلى أكثر من لغة ، ونال الغيطاني عنها عدة جوائز منها:[3]

- جائزة الدولة التشجيعية للرواية عام1980 .
- جائزة سلطان العويس عام 1997 .

---

(1) جمال الغيطاني، الروائي بطل رحلاته، عبد العزيز المقالح، صحيفة المؤتمر نت ، نوفمبر 2006 www.almotamar.net

(2) ينظر: جمال أحمد الغيطاني ، (عن النت) . وجمال الغيطاني www.sis.gov.eg

(3) ينظر : جمال أحمد الغيطاني. (عن النت)

الفصل الأول

سيميائية الشخصية

تقديم نظـــري:

تعد الشخصية أهم ركائز العمل الروائي، بل إنها مركز استقطاب مجمل أبعاده الفنية؛ وذلك لاعتماد كل عنصر فيه بشكل أساس على فاعلية نشاطها الحيـــوي عبر ما تصدره من أقوال وأفعال تتبلور على إثرها أحداث الروايـــة المترابطة.

و((يظل الفعل بعيداً عن كونه حدثاً فنياً إلا إذا تفاعل مع الشخصية))؛[1] لأنـــه من خلال عالمها الذي يستند إليه النص في تكوين حقول دلالاته يتم استحـــضار الحدث وإدراكه.[2]

كما ان بقية الأركان تندمج هي الأخرى مع ذات الشخصية ودورها الفعـــال، فأي زمن يُذكر في النص لا يمكن تصوره خالياً من مجموعة أفـــراد يوســـمون فترته بمميزات معينة تجعله متبايناً عن غيره من الأزمنة. والأمر مماثل بالنسبة للمكان أيضاً، فتقديمه مصحوب بالشخصيات التي تشغله أو تعمل فيه.

إن الأهمية القصوى التي يستوجبها هذا المكون الروائي جعلت العديـــد مـــن البحوث والدراسات التي عنيت بتحليل الأعمال الـــسردية تركـــز علـــى تنـــاول الشخصية الروائية وبنيتها في الخطاب السردي العربي.[3]وهذه الأهمية هي مـــا عبر عنها الناقد الفرنسي *(رولان بارث)* بقوله: ((يمكننا أن نقول إنه لـــيس ثمـــة قصة في العالم من غير شخصيات)).[4]يعزز ذلك أيضا رأي *(تودوروف)* بـــشأن أولويتها ومكانتها الرئيسة، اذ يقول: ((تبدو لنا الشخصية تلعب دورا من الدرجة

([1]) النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي)، شاكر النابلسي /31 . وينظر: بناء الرواية ، ادوين موير ، ت : ابراهيم الصيرفي / 42 .

([2]) ينظر: سميولوجية الشـــخصيات السردية، (روايـــة الشـــراع والعاصفة لحـــنا مينـــه نموذجـــا) ، موقـــع سعيد بنكراد .saidbengrad.free.fr

([3]) ينظر: سيميائية الشخصية الروائية للأديب عبد الحميد بن هـــدوقة، شريبط أحمد شريبط (ضـــمن كتاب السيميائية والنص الأدبي) ، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها / 194 .

([4]) سيميائية الشخصية الروائية / 194 .

الأولى، وانه انطلاقا منها تنتظم العناصر الأخرى)).[1]

من جانب ثانٍ قد يطرح السؤال الذي يدور حول طبيعة الشخصية في النص، هل يتم التعامل معها بوصفها إنساناً فعلاً أو كائناً ورقياً فقط ؟ فإذا نظرنا إليها على انها تمثل الجانب الأول بشكل محض، لما أمكننا التحسس بالقدرة الفنية التي تنجزها وتضفيها على النص ، ولأسقطنا عليها ما ليس منها. أما إن أقررنا بورقيتها فحسب، كان ذلك نكراناً لذاتها وهمومها وتطلعاتها. فهي إذن مزيج بين هذا وذاك، أي: انها عبارة عن تفاعل الواقع مع الإيهام، إذ بالأخير تنشأ واقعيتها، وبمرجعيتها إلى الواقع يتأسس طابعها الإيهامي.[2]وبمعنى آخر فإن الشخصيات التي يتضمنها أي عمل سردي لا يمكن أن تخلو كلها من النماذج النصية الخارجة عن المرجع الواقعي والمندرجة ضمن ما هو تخييلي مبتدع ، ولا العكس أيضاً ،لأن فاعلية نشاطها يستند على أساس المرجع والتخييل معاً ؛ حتى الشخصية الواحدة إن كان بناؤها واقعياً فهي لا تعني انها تجسده تجسيداً حرفياً بحتاً ، وإن كان بناؤها مبتدعاً فهي تقترب أحياناً من معالمها في الحقيقة.

وتخضع بعض الشخصيات الروائية لقانون التغير والتبدل ،إذ تكون سيرتها في النص ناتجة من تجاذب قوتي الرغبة والعقبة ، أما الأولى فيُقصد بها ما يطمح إليه هذا العنصر من تحقيق أهدافه الخاصة والسعي للوصول إلى آماله المستقبلية، في حين تمثل القوة الثانية الصراعات والمتاعب والصعوبات التي يضعها المجتمع في طريقها ؛ من هنا فإنها – اي الشخصية – كائن اجتماعي بالمعنى القصصي، وهي في حاجة إلى مساعدة الآخرين للتخلص من هذه العقبات، مع الأخذ بنظر الاعتبار ازدياد درجة تميزها عنهم بكثرة ما تعانيه. وهي عموماً راغبة أو مكرهة تعيش حياتها وتعاصر زمنها بكل لحظاته بين أنصارها

---

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دليلة مرسلي واخريات / 94 .

(2) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق / 127 .

وأعدائها، وبذلك يكون وجودها في النص مشابها للوجود الإنساني الحقيقي ، على ان القوتين الداخلية (الذاتية) والخارجية (الاجتماعية) يتم تقديمهما من خلال وقائع تتداخل في عرضها أنماط خطابية مختلفة تساعد على اقتراب صورتها من الواقع الاجتماعي وروابطه الإنسانية ؛ مما يشير إلى ان ابلغ وظائف الشخصية هي ترجمة المعنى الذي يعطيه الكاتب للحقيقة التاريخية الاجتماعية، بوصفها أداة يرسم الراوي عبرها أنموذجا تصويريا للفرد الإنساني ويجسد رؤية ما للعالم.[1]

وقد أصبح مفهوم الشخصية يشمل مختلف تجلياتها الفعلية وصفاتها المتحققة،إذ انها تمثل ((مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص. وهي بذلك تتطلب ان ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكتسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي)).[2] وتعد هذه الصفات والعلاقات مستويات ظاهرية دالة على الدور الذي تضطلع به، والذي يوحي بمستويات ذهنية معينة، فالوجهان إذن – أي الدال والمدلول– ((عنصران مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ويتطلب احدهما الآخر)).[3]

وعلى وفق ذلك يمكن تعريف الشخصية بأنها((قناع متداخلة ألوانه ؛ لأنها – فضلا عن المحمول الرمزي الذي تؤديه – تشغل دوراً حدثياً في العالم التخييلي. إنها من جهة فاعل له دوره في الحكاية، ومن جهة أخرى ناطقة باسم الراوي ، معبرة بواسطة الكتابة عن ايديولوجيته)).[4]وذلك هو ما يدل على تعدد تأثيراتها في بنية النص بحسب درجة أدائها للمهام التي سخرت من اجلها. والشخصية كلما

([1]) ينظر: المصدر نفسه / 131 .

([2]) قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين / 88 .

([3]) دروس في السميائيات، حنون مبارك / 37 .

([4]) في السرد / 131 .

كثرت مواقفها نشاطا وحيوية كلما كانت حدود تأويل أبعادها وتحليل معالمها أكثر ترابطا واتساعا، واقل تقيدا في فك بعض طلاسمها المغلقة ورموزها الغامضة.

وكثيرا ما يطرأ على كفاءة الشخصية تطورات وتغييرات كثيرة أو قليلة على امتداد الخطاب تستلزم تعيين وظائفها وملاحظة اتجاهها ما إذا كان سائرا نحو السلب أو الإيجاب.[1] ولـ*(فلاديمير بروب)* الفضل الأول في تحديد طبيعة تلك الوظائف.[2]ويرى *(گريماس)* ان هناك نظاما ثابتا سماه بنظام (النموذج العاملي) يرتكز على ثلاثة أزواج من العوامل هي: الموجه(المرسل) / الموجه اليه ، والفاعل / الموضوع ، المساعد / المعارض. ويشكل الارتباط بين الفاعل والموضوع بؤرة الأنموذج ، إذ الصلة بينهما صلة تعالقية من حيث ان وجود احدهما مرتبط دلالياً بالآخر.[3]

وينفرد الفاعل بصفة جلية عن بقية الشخصيات التي لها وظائف مختلفة، وذلك بالنظر إلى ثانوية الدور الذي تقوم به قياساً الى دور الفاعل الرئيس. لذا لابد من التمييز بين الفاعل، أي الشخصية القائمة بالفعل ومجموعة الفاعلين الذين تربطهم وحدة التصرف الوظائفي.[4] أما العلاقة بين المرسل والمرسَل إليه فهي مرهونة بوجود منظومة من القيم التي يحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو إيجابا. وتتلخص وظيفة الموجه في المحافظة على القيم وترسيخها وضمان استمرارها عبر ما يوعزه للطرف الآخر (الموجه إليه – الفاعل).[5]

---

(1) في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، محمد الناصر العجيمي / 61 .

(2) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص / 50 . والتحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة)، عبد الحميد بورايو / 7 .

(3) ينظر: في الخطاب السردي / 40 – 41 .

(4) مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً) ، سمير المرزوقي وجميل شاكر / 69 .

(5) ينظر: في الخطاب السردي / 42 – 45 .

في حين ينتظم عاملا (المساعد والمعارض) في سياق العلاقة بين الموضوع ورغبة الذات الفاعلة ؛ وتتمحور وظيفة كل منهما حول تقديم العون لها وتذليل الصعوبات، أو حول خلق العوائق للحيلولة دون وصولها إلى الهدف.[1]

وبذلك يتضح انه في ضوء الدور الأساس للفاعل في الاندفاع نحو القيام بموضوع محدد تتولد علاقات الأزواج الأخرى، وتتحدد وظائفها.

وكما سبقت الإشارة إلى ان الشخصية توصف بأنها مؤلفة من مجموعة علامات، فإن (هامون) يقسم الشخصيات على ثلاث فئات تقابل ثلاثة نماذج كبرى للعلامات ، هي:[2]

- شخصيات مرجعية.
- شخصيات اشارية.
- شخصيات تكرارية

وعلى وفق رؤيته توصف الشخصية بأنها ((مفهوم سيميولوجي ووحدة دلالية، وهي ايضا شكل فارغ تقوم بنيته على الأفعال والصفات، وتكتسب معناها ومرجعيتها من خلال سياق الخطابات ، ولا تكتمل الا حينما تنتهي الصفحة الأخيرة للنص ، فباكتماله تكتمل الشخصية وتتحدد علاماتها)).[3]

بناءً على ما ذُكر فإن الشخصية تتسم بالعلامية عندما يوحي تجليها الشكلي بدلالة مضمونية قابلة للتغير والتجدد في إطار النص، إذ قد تظهر بنيتها السطحية في النهاية معنى مغايراً لما كان متوقعا ، أو لبعضٍ من التصورات السابقة تجاهها، وذلك كله مرهون بتجدد الأفعال والسياقات التي ترد فيها، مع الأخذ

---

(1) في الخطاب السردي / 46 .

(2) ينظر :سيميائية الشخصية الروائية / 203 . وسيميولوجية الشخصيات السردية،(عن النت). ومدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص/101

(3) سيميائية الشخصية الروائية / 200 .

بنظر الاعتبار تطور أحداث الحكاية والتغيرات المنعكسة عليها.

ولا تعول معرفة مدلول الشخصية أو فهم قيمتها - فحسب - على تواتر النعوت والمعالم المتعلقة بها، ولا على التحولات التي تخضع لها قبل ثباتها واستقرار وضعها في نهاية العمل، إنما يتكامل المدلول أيضا بفعل طبيعة العلاقات التي تقيمها مع الشخصيات الأخرى.[1]

والتعرف على أي من أنماط الشخصية مرتبط بالمدلول الذي نفهمه عنها؛ نظرا لأن ((الشخصية الروائية تولد من المعنى، والجمل التي تتلفظ بها، أو من خلال الجمل التي تلفظها غيرها من شخصيات النص الروائي)).[2] من هنا كانت طرائق تقديمها للقارئ متنوعة الصيغ والأشكال.[3]

أما تفسير قلة المعلومات المعروضة حول بعض الشخصيات وتجنب الإدلاء بمزيد من التفاصيل المتعلقة بها، فمرده راجع إلى ثانوية الدور المسند إليها أو ربما لغرض جعلها محاطة بالغموض والتلغيز.

وانطلاقا من انه قلما توجد شخصيات عديمة الفائدة،[4] فإن القارئ يتطلع دائما إلى معرفة مزيد من الخصائص والسمات التي ربما تعينه على فك مغاليق الكثير من الوقائع والملابسات ، فتكون بذلك دليلاً على طرح تساؤلات عديدة تتيح له الربط المنطقي بينها وبين الوضع الدال الذي يتخذه هذا المكون الأساس ضمن البنية الروائية. وفي حال تعلق قلة التركيز على بعض الشخصيات بثانوية دورها في دعم فكرة النص، فهذا لا يعني أنها - حتماً - مسطحة، أو أنها اقل شأناً من غيرها؛لأن الشخصيات الثانوية - أحيانا - تكون نامية أيضا. ثم ان الشخصية

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي / 214 .

(2) سيميائية الشخصية الروائية /204 .

(3) ينظر: عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال اوئيليه ، ت : نهاد التكرلي / 158 وما بعدها .

(4) المصدر نفسه / 143 .

سواء كانت رئيسة أو ثانوية، تبقى هي وسيلة الكاتب المعتمدة في التعبير عن أفكاره وتجسيد آرائه وإحساسه بواقعه.[1]

إن دور الشخصية وهي تتكلم يختلف عن دورها وهي تفعل، ومن ثم تتفاوت نسبة اشتغالها او أدائها للغايات المقصودة. لهذا يتعين التفريق بين كل من الشخصية والفاعل والعامل بما يأتي:[2]

1- **الشخصيات:** هي مجموع الصفات (الجسمية والعقلية والنفسية) التي تكون الفرد والتي تتأطر ضمن منظومة اجتماعية أو عوالم لها مكانتها الوجودية والحيوية.

2- **الفواعل:** تُطلق على الشخصيات عندما تنجز فعلا او حدثا تؤديه عبر الدور الملقى على عاتقها.

3- **العوامل:** هي الفواعل التي يكون انجازها موافقا لمعايير خاصة ومحددة ضمن المقاصد المرغوب في تحقيقها.

نفهم من ذلك ان الأبعاد الثلاثة يربطها نظام متسلسل يستدعي تصور الثاني منها تبع الأول، ومعرفة الثالث بناءً على وضع سابقه. فالشخصية تتحدد على وفق ما تتصف به من خصائص ظاهرة وباطنة، وهي تتحول الى مكون فاعل حين يبرز دورها بشكل ملموس من خلال نشاطها الفعلي الذي يجعلها - بانتمائه إلى المسار المرغوب فيه - احد العوامل المهمة.

كما ان اتساق خصائص البعد الأول وتكاملها يعتمد على ضوء تداخل هذا البعد مع تحديدات أخرى، بالنظر الى ((ان أي تصور للشخصية لا يمكن فصله عن التصور العام للشخصية او للذات او للفرد)).[3]

([1]) رسم الشخصية في روايات حنا مينه ، فريال كامل سماحة / 26 .

([2]) ينظر: قال الراوي / 92 .

([3]) سميولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، ت: سعيد بنكراد ، موقع سعيد بنكراد

وتوصف هذه العمومية بأنها بناء منظم ((يشتمل على جميع الآراء والأفكار والمشاعر والاتجاهات التي يكونها الفرد عن نفسه ، فضلا عن المعتقدات والقيم والقناعات والطموحات المستقبلية التي تتأثر الى حد كبير في النواحي الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية)).[1] ولاشك في ان هذه المعتقدات والقيم نابعة من طبيعة البيئة التي تعيش فيها الشخصية، أو نوع الطبقة المنتمية إليها.

وهكذا فإنّ تكوين التصور السيميائي الخاص بالشخصية الروائية سواء كانت واقعية أم متخيلة قائم على منحها صفة علامية جامعة بين دالها الظاهر عبر (معالم شكلها ، سماتها الخُلقية ، أقوالها وحواراتها ، تصرفاتها، حركاتها ، انجازاتها الفعلية، طريقة تفكيرها)، وبين مدلولها الذي يتوارى خلف كل هذه الأمور، والذي يُكرس لتحديد مفهومها ضمن سياقات النص، وكذلك في ضوء مرجعيتها مع العالم الخارجي، وصلتها بجميع المكونات الحكائية الأخرى، بخاصة الأحداث والوقائع التي لا تكتسب قيمتها الفنية إلا بها.

([1]) مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق ، قحطان احمد الظاهر / 35 .

المبحث الأول
طبقات انتماء الشخصية

كثيرا ما يقترب البناء الفني للنص الروائي من البنيات الواقعية، بدافع محاكاته للعالم الذي يستقي منه اغلب الأحداث، بل أدق التفاصيل الحياتية.

. والرواية بما تحتويه من شخصيات تتوافق مختلف جوانبها مع الطبقات الاجتماعية التي تنتمي إليها، والتي تحيل إلى الواقع بشكل مباشر في معظم الأحيان، على الرغم من اتصافها بالبعد التخييلي في أحيان أخرى ، لذا عُدت الرواية أكثر واقعية من غيرها من الفنون، وأجلى تجسيدا لأفعال وعلاقات اجتماعية وتاريخية لها مساس عميق بالقيم والمبادئ المعهودة على مستوى الحقائق.[1]

لكن بالمقابل ربما لا تكون الإحالة على الواقع بمعنى أن هذه الأحداث أو تلك الشخصيات اجتلبها الروائي من مرجعها كما هي وأسقطها مباشرة في نصه ، فقد تكون بعض الشخصيات لا وجود لها في المجال الواقعي، إلا اننا نقول عنها واقعية؛ لأنها تعطي انطباعاً واضحاً عن وجود ما يماثلها أو يشابهها على أرض الحقيقة،((فهي التي تكشف النقاب للقارئ عن مغزى الحياة الاجتماعية لمجتمعٍ من المجتمعات))،[2] بمنظار أنها تعكس الواقع في مجمل تناقضاته الأساسية وحركة وسطه العام، وذلك عبر ما تمتلكه من سمات فكرية وعاطفية أو ما تتحدد به من ممارسات فعلية معينة.[3]

وتضم رواية (الزيني بركات) ذات العنونة المشخصة عالماً بانورامياً زاخرا بشخصيات متفاوتة الأنماط، من حيث الوفاء / الخيانة، الغنى / الفقر، السعادة /

([1]) انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين / 140 .

([2]) الرواية جنسا أدبياً ، عبد الملك مرتاض ، الأقلام ، ع11- 12 ، س1986 / 131 .

([3]) حركة الشخوص (في شرق المتوسط) ، إبراهيم جنداري ، الموقف الثقافي،ع27س2000 /84 .

الشقاء، العدالة /الظلم ، القوة / الضعف، الشباب / الشيخوخة، النبل / الدناءة، الرقة / الغلظة.

بعض هذه الشخصيات مشارك أساس، وذو حضور متواتر في أحداث الرواية، في حين لا يؤدي بعضها الآخر إلا دورا ثانوياً فيها ، ومنها ما يدلي الراوي عنه أوصافاً وخصائص كثيرة (جسمانية أو نفسية أو عقلية)، ومنها ما هو قليل الأوصاف، وأحياناً مجهول الهوية، ومع تنوعها الكبير ومكانتها المتباينة فقد تعددت محددات انتمائها بين عدة طبقات هي:

طبقة الإدارة السياسية ، الطبقة الدينية ، الطبقة الشعبية العامة

أولاً: طبقة الإدارة السياسية:

بالنظر إلى العنوان الذي يحمل اسم الشخصية الرجولية المحورية وهو(بركات) مقدماً عليه لقب (الزيني) الذي أضفاه سلطان الديار المصرية على الاسم، يتبادر – بدءاً – إلى ذهن أي قارئ يطالع صفحات الأجزاء الأول من الرواية مدى فضائل هذه الشخصية من خلال دأبها على رد المظالم وإرجاع الحقوق إلى أهلها ، ومحاولتها القضاء على الإقطاع المملوكي ، وتقويض الضرائب وكل أنواع الاحتكار الخانقة لاقتصاد البلد بشكل عام ، فكان أثر ذلك أن خلق لها مكانة عظيمة في قلوب الشعب ، وجعلها تنال ثقتهم وثقة السلطان قبل كل شيء ، إذ بوأها الأخير وظيفة تولي الحسبة ووكّل إليها وظائف عديدة. لكنها ظهرت فيما بعد – أي في الأجزاء اللاحقة تباعاً حتى النهاية – بأنها خلاف ما يوقعه العنوان في النفس من ارتياح ، لينكسر بذلك أفق توقع القارئ عبر تناقض الظاهر مع الباطن أو المرئي مع المخفي، حيث التعارض قائم منذ البداية بين عنوان النص ومضمونه الكلي.

وفي ((أي عمل أدبي لا بد أن تكون العلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية، إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون

العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى ، وعليه فإن العنوان كعلامة أو أمارة تشير إلى النص، يكون أشبه بالهوية أو اللافتة الاشهارية، وهو أيضا يعد عتبة للقراءة))،[1]ومدخلاً أولياً((يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس بكر يتم منها العبور إلى النص)).[2] لذا فقد رأينا في عنوان الرواية ما يحفز على الرغبة في معرفة الكثير من التفاصيل عن هذه الشخصية التي استأثرت أن تكون لافتةً موضوعةً على الغلاف . ولما وجدنا الأمر منصباً في الجانب السياسي بالدرجة الأولى، كان حقا أن نتبين على شخصيات أخرى في الرواية يجمعها فيصل مشترك، هو الانتماء إلى الطبقة نفسها التي ينتمي إليها الزيني بركات.

وقبل الولوج في التفصيلات، لا بد من الإشارة إلى أن التركيز المكثف على أصحاب هذه الفئة الطبقية إنما يحمل دلالة رامزة لذوي السلطة التي حكمت مصر في عقد الستينيات ، وهي الفترة التي قصد الغيطاني نقل مآسي شعبه فيها، مصوراً ومنتقداً أحوال مجتمعه العصري بذريعة الماضي التاريخية، إذ يقول: ((جاءت (الزيني بركات) نتيجة لعوامل عديدة أهمها في تقديري تجربة معاناة القهر البوليسي في مصر خلال الستينات. كانت هناك تجربة ضخمة تهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، تهدف إلى تحقيق أحلام البسطاء، يقودها زعيم كبير هو جمال عبد الناصر،ولكن كان مقتل هذه التجربة في رأيي هو الأسلوب الذي تعاملت به مع الديمقراطية، وأحياناً كنا نحجم عن الحديث بهذا الشكل ؛ لأن هذه التجربة بعد

([1]) الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد هدوقة (دراسة في المبنى والمعنى) ، الطاهر رواينية ، المساءلة ، ع1 ، س1991 / 15. وينظر: البداية في النص الروائي ، صدوق نور الدين / 69 – 70 . والتجريب وجمالية المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون الى المنفى، بوشوشة بن جمعة عمان ، ع116، س2005 / 75-76 .

([2]) سيمياء العنوان ، بسام قطوس / 39 . وينظر:عنوان القصيدة في شعر محمود درويش – دراسة سيميائية– ، جاسم محمد جاسم ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل – كلية التربية / 99 .

انتهائها تعرضت وما تزال تتعرض لهجوم حاد من خصوم العدالة الاجتماعيـــة، ومن خصوم إتاحة الفرص أمام الفقراء)). [1]

تتوزع الطبقة السياسية في الرواية بين عدة شخصيات نبدأ بها بحسب أهميتها، ونسبة إشغالها لمساحة النص:

أ- **(الزيني بركات)** متولي الحسبة: وقد تواتر ذكره 450 مــرة بالاســم و46 مرة بالصفة، فضلا عن ذكره بالضمير أكثر من 15 مرة.

ب- **(زكريا بن راضي)** نائب المحتسب: ذُكِر 315 مرة بالاســم و50 مــرة بالصفة و10 مرات بالضمير.

ج- **(السلطان الغوري)**: يــتراوح عدد مرات تواتـــر ذكره بين 150- 155 مرة بلفظ السلطان و10مرات بلفظ الغوري و9 مرات بالضمير.

د- **(الأمراء وكبار المسؤولين)**: تتفاوت مساحـــة إشغـــالهم للـــنص بنـــسب قليـــلة ومتقاربة.

إن إحصاء الأرقام في نسب هذه الطبقة وغيرها من الطبقات الاجتماعية التي سنتطرق إليها، يسجل حضور كل شخصية بحسب دورها في تحريك الأحـــداث؛ ذلك ((أن تواتر الذكر يجب أن يكون دليلا على شيء ما))،[2] وهذا الشيء هو ما يؤيد درجة استئثارها في الرواية، فندرك أن ثمة فرقاً بين الرئيسة منها والثانوية.

كما نلاحظ هنا في الطبقة السياسية ان ذكر الشخصية بالاسم الذي يعد أقــوى دلالة على ذاتها من ذكرها بالضمير أو بالصفة قد فاق على الاثنين الأخيــرين ، ولو ناظرنا بين صفحات الرواية التي يبلغ عددها 278 صفحة، وبين ما شـــغلته الشخصيتان الأولى والثانية مثلا، لرأينا غزارة ورودهما في النص بمعدل أكثـــر من مرة في كل صفحة، علماً أن هناك بياضات عديدة تتخلل أجزاء الرواية؛ مما

---

(1) من تجربتي: الزيني بركات ، جمال الغيطاني ، مقهى الثقافة العربي www.khayyat.net.

(2) ألف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد)، عبد الملك مرتاض /71 .

يدل على أن الراوي قد أعطاهما مساحة كبيرة في بنائه السردي، تتناسب وترقى مع موقعهما المسؤول عن القيادة المركزية لشؤون الديار المصرية، وإدارتهما لجهازها المخابراتي الرهيب.

أ- الزيني بركات متولي الحسبة:

بدت هذه الشخصية قائمة على تقسيم ثنائي مستند على محورين متناقضين من القيم، هما (محور الخير المزيف/ ظاهراً، ومحور الشر/ باطناً). وهي من الشخصيات التي كان لها وجود حقيقي في حقبة من حقبات تاريخ العصر المملوكي على وفق ما قدمه المؤرخ أحمد بن إياس في كتابه (بدائع الزهور في وقائع الدهور). وتتبري هذه الشخصية في مقدمة طبقتها الواقعية المندرجة ضمن نمط الشخصية المرجعية السياسية، بما يعنيه هذا النمط من ((الشخصيات التي قامت بأدوار سياسية على فضاء التاريخ، ويمثل وجودها في النص علامة))[1]مصورة لجُزئية حياتية معينة يرمي الكاتب التنويه إليها.

ومنصب الحسبة الذي تولاه الزيني هو أول تلك الأدوار، وهو منصب يتجسد في ((الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وما يتعلق بحقوق الله وحقوق الناس، وما يكون مشتركاً بينهما)).[2] كما يعرفه لنا أيضا - في متن الرواية - أحد راوييها، وهو الرحالة البندقي (فياسكونتي جانتي) الذي زار القاهرة مرات عديدة، إذ يقول: هو((منصب يجمع بين السلطة الدينية والمدنية، ويتلخص في ضمان الخير وطرد الشر)).[3]

ويستلزم لمن يقوم بهذا المنصب صفات عديدة أهمها: الإخلاص والعلم

---

(1) سيميائية الشخصية الروائية / 214 .

(2) الحسبة، المجمع العلمي ، ج4 ، مج46 ، س1999/ 91 .

(3) الزيني بركات ، جمال الغيطاني / 138 .

والورع، والحكمة والعدالة وحسن الخلق وستر العورات والعيوب.[1]

وقد استطاع ابن موسى بمهارة عالية تملك معظم هذه الصفات واصطناعها أمام الناس عامة والسلطان خاصة، فعندما أُسندت إليه الحسبة تظاهر بتواضعه ومدى إخلاص نيته لخالقه، معلنا عدم رغبته في تولي ما وُكل به لعظم ذلك عليه وخشيته من تحمل الآثام وثقل التبعات. ((على مرأى من الأمراء في حضور عظيم طلب الزيني بركات بصوت خدشه التأثر أن يعفيه مولاه من وظيفة الحسبة، قال بصوت مرتجف:(الحسبة يا مولاي ولاية يؤتمن صاحبها على أحوال العباد، وحاشا لله أن أجد في نفسي القدرة على هذا، أنا عبد فقير لا أطيق وصايتي على إنسان، أتمنى انقضاء عمري في أمن وسلام، بعيداً عن أمور الحكم والحكام، ما أريده رقدة آمنة، لا يقلقني فيها سب إنسان أو سخط مظلوم غفلت عنه ولم أنصفه من ظالمه))).[2]

فبالأخذ على أن معنى المنطوق يمكن أن يكون له عدة تقلبات بحسب طبيعة أو كيفية إصدار الصوت الذي يدخل ضمن مباحث الحقل السيميائي؛[3]نجد أن التمويه مكتمل في هذا المقطع بسُبل قد برع ابن موسى في تمثيلها أمام حشد الأمراء حتى كأنه سحرهم بطريقته المتملقة، ابتداءً من العنصر المثير للتصديق به، وهو الصوت (المخدوش والمرتجف)، إذ معلوم أن هاتين الصفتين خاصتان بالجسد وليس بالصوت ، لكن مقول القول وعظم مقامه تطلبا إضفاء ما ليس للصوت إليه، مبالغة في الإشارة إلى قدرة هذه الشخصية على جعل صفات العام (الجسد) منسوبة إلى ما هو خاص (الصوت)، والمبالغة هنا تتناسب مع جسامة وعظم نيتها المضمرة في خيانة دولة المماليك التي ائتمنتها، وإيقاعها تحت وطأة الجيوش

([1]) ينظر: الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ابن تيمية / 31-46 .

([2]) الزيني بركات / 40- 41 .

([3]) الأدب والدلالة ، تودوروف ، ت: محمد نديم خشفة / 15 .

العثمانية.

وكذلك نلحظ لباقة الزيني وانتقاءه كل المفردات التي توحي بحسن أخلاقة ونبله، فالخشية والتواضع والعدالة في رد المظالم كلها من مؤهلات تبوأ هذا المنصب. ومما زاد في ستر خداعه للأمراء والسلطان هو خضوعه أمامهم وبكاؤه ((دموعاً حقيقية، لاشك في ملوحة طعمها))، [1] تبياناً لرقة قلبه وبرهاناً على شدة مخافته من الله، ومن ثَمَّ فالذي يساوره الريب من الحاضرين في صوته أو قوله سوف يستعصى عليه تكذيب رؤيته لدموعه المؤكَدة بملوحة طعمها. *

ويمكن أن نستجمع مواصفات الزيني وملكاته المؤهلة لأدائه الفعلي في الرواية على وفق ما ورد عنه، بما يأتي:

- امتلاكه ذاكرة قوية قادرة على استرجاع الماضي وتمييز الوجوه العابرة عليه حتى إن كانت رؤيته لها لا تتعدى مرة واحدة(ص7-8).
- علمه الشرعي الواسع وإجادته للنصوص الفقهية(ص102).
- ذكاؤه الحاد في وضع المخططات والوصول إلى مبتغاه عبر ما يستجده من أفكار (ص185) و(ص191).
- القدرة على معايشة البساطة بدليل تواضع بيته وعدم تغييره إياه، مع أحقيته لذلك، بوصفه ناظراً لمنصب ذي شأن رفيع (ص115). مع قلة ما يمتلكه من مال (ص120).
- القدرة على استدراج الآخرين والإفادة من خبراتهم وتجاربهم وصولاً إلى ما هو أكمل وأعلى في كل شيء (ص146).

---

(1) الزيني بركات / 39 .

* الدمع في حقيقته هو مالح المذاق. ينظر: البكاء اسبابه وأهميته وأحكامه الفقهية، قاسم صالح العاني، مجلة جامعة الانبار للعلوم الإنسانية ، مج3 ، ع12 ، س2008 / 84.

– العمل على إيهام الناس حتى من يشتغل معه في السلك نفسه بأن لديه فرقة بصاصة * محكمة وخاصة به، لكن اتضحت فيما بعد انها فرقة وهمية (ص190) و(ص262).

– انتهاجه حيلاً كلامية لكسب ود الناس واحترامهم له، تساعده في ذلك نباهته وهيبته العظيمة ولباقته القادرة على الإقناع (ص181) و(ص198) و(ص200–201–202) و(ص241).

– التظاهر بالعدالة والتقوى والخشوع (ص62–63)و(ص80) و(ص164–165).

– إشرافه على شؤون الرعية بنفسه ونزوله إلى الأسواق ومعايشة الناس والتحدث إليهم بشكل مباشر وتحقيق بعض وعوده لهم، كل ذلك هيأ له أسباب المحافظة على الوظيفة لمدة أطول من غيره (ص9ه) و(ص97) و(ص195).

– الغموض والسرية في العمل، والتحرك بخفية تامة لصالح العثمانيين (ص39) و(ص115).

– قدرته العجيبة على معرفة المستور وكشف المخفي من الأمور (ص11–12) و(ص134) و (ص148) و(ص241).

ولا شك في أن لذلك كله ارتباطاً مع الجوهر القائم على ((مجموعة التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي)).[1]وقد بدا الزيني بارعاً في إحكام هذه العلاقات جميعها سواء في تواصله مع رجال الجهة المرسَل إليها (الدولة المملوكية) أو في تعاونه مع الجهة العثمانية التي أرسلته للعمل على

---

* البصاصة: وهي ما تقوم على المراقبة العينية المتمعنة في سرية التجسس على الآخرين. فـ"يقال للجاسوس (بصاص)" . العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، أحمد أمين / 87.

([1]) في نظرية الأدب ، شكري عزيز ماضي / 127 .

انهيارها والهيمنة على السلطة.

ونظراً للصور المتنوعة التي انبرى من خلالها هذا المحتسب، فقد لاحظنا المداخلة الرمزية بين بنية شخصيته وشخصية أخرى يعد ظهورها علامة من علامات قيام الساعة. ((من أي طينة خلق بركات هذا، هل جاء المسيح الدجال متنكراً)).[1] فلو علمنا معنى الدجال للاحظنا بعض وجوه الترابط بينه وبين الزيني، إذ ان الدجال هو من دجل – داجل أي المموه الكذاب ، وبه سُمي الدجال؛ لأنه يدجل الحق بالباطل أي يغطيه.[2] وقيل من معانيه أيضا: الخلط واللبس والخدع.[3] ومن كانت هذه صفاته سيكون بمقدوره تضليل الناس بما يقوله ويفعله، ومن ثم ستسري فتنته على الجميع. وقد حذر الرسول صلى الله عليه وسلم أمته من ذلك منبهاً إلى أنه دلالة على قيام الساعة التي من أشراطها، نزول البركات.[4] وفي هذا إشارة جلية على اقتران شخصية الزيني بركات في الرواية بالمسيح الدجال؛ نظراً لانتهاجه السياسة عينها القائمة على الكذب والتضليل والخداع المورث لهلاك الناس في النهاية.

ومع هذه الصفات كان لا بد أن يحمل الزيني بعض الإشارات الخارقة للعادة، من ذلك ما قيل عن سر اختفاء المرأة التي زعقت في وجهه وشتمته.((لماذا زعقت في وجهه أمام الخلق، فهذا ما لن يطلع عليه مخلوق، وألمح العجوز إلى احتمال قيام صلات خفية بين الزيني وعالم الجن)).[5] من هنا يمكن تفسير معرفته لمعظم الأمور المجهولة وقدرته على النفاذ إلى الخبايا بتلك الصلات فعلاً؛ وذلك

---

(1) الزيني بركات / 39 . وينظر الصفحات (161) و (162) و (216) .

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور / 11: 236 .

(3) المسيح الدجال (قراءة سياسية في أصول الديانات الكبرى) ، سعيد أيوب / 237 .

(4) ينظر: الإشاعة لأشراط الساعة ، محمد الحسيني / 260 .

(5) الزيني بركات / 88 .

لامتلاك الجن طاقات خارقة في الوصول إلى كل شيء بسهولة، وهو ما تعجز عنهُ قدرات البشر، الأمر الذي ساعده – بالنتيجة –على الاتصاف بهذه القدرة العجيبة التي أسندت مقومات شخصيته خير إسناد. ومن جانب آخر يدل على وجود هذه الصلات أيضا، طوافه بين نواحي الديار المصرية وهو يحمل الميزان والصنج اللذين يرمزان إلى العدالة والمساواة. وفي المعنى اللغوي للصنج إشارة بيّنة إلى العالم الجني، إذ جاء في ما يخص ذلك، أن صنج الجن: صوتها، قال القطامي:

تبيت الغول تهزج أن تراه وصنج الجن من طرب يهيم

أي كأن الجن تغني بالصنج، وهو الذي يتخذ من الدفوف أو من صفر يضرب أحدهما بالآخر.[1] بهذه القوة السحرية التي أعانت ملكاته على اختراق المستور تحقق لابن موسى ما لم يتحقق لمحتسب قبله ، إذ نال رضاء الناس عنه، وبدأت شعبيته بينهم تزداد شيئا فشيئا، بل نلحظ كذلك خضوعهم حتىَ لإيماءاته التي قوبلت بالاستجابة منذ أول خطبة يخطبها فيهم، ويطلع بها عليهم في الجامع. ((فوق منبر الأزهر القديم وقف ، المسجد يفيض بالخلق من كل لون وصنف ، زعقوا فارتجت الأعمدة، وكادت المآذن تميل، بدا وكأن كل قوة ستعجز عن إسكاتهم، لكن الزيني رفع يده اليمنى مفرودة الأصابع (يده عادية، أصابعه خمس)، وكأن قوة سحرية تسيل منه، طاف الصمت مغلقا أفواه الناس، قيل فيما بعد انه أوتي مقدرة على جعل الخلق يصمتون، ولو أراد أن يذرفوا الدموع لفعل، سرى صوته بينْ الناس هادئا)).[2]

إن التأكيد هنا على خِلقة يده الطبيعية التي هي خِلقة نمطية لكل البشر، جاء نتيجة التعجب عن مدى التفات الناس نحو مضمون حركتها الإبلاغية، حيث

---

(1) لسان العرب / 2: 311 .

(2) الزيني بركات / 61 – 62 .

الحركات الجسدية يـمكن أن تستخدم بوصفها ((وسيلة من وسائل الإبلاغ إلـى جانب اللغة)).[1] والتعجب من كونها (عادية / سحرية) مبني على التضاد بـين الاثنين، لأن العادي هو المألوف الخاص بعالم الإنس، والسحري هو المخالف له المقترن بصفات الجن، فكأنه حصل تلبس بينهما، من منطلق أن للجن قدرة على التشكل بالهيئة الإنسية، أو ربما ان تلك القوة الكامنة في الحركة استعانت بإلهـام ذي صفة سحرية مشتقة من مخلوقات خارقة، تمكنت من إسكات هرج الحاضرين الصاخب.

والذي يحملنا على الوقوف لفك الإشارة الجسدية هو ما تمنحـه مـن رمـوز ودلالات تساعد على فهم وضع الإنسان بأبعاده المختلفة.[2] إذ نلاحظ أن اتجـاه حركة اليد في المقطع المذكور كان عمودياً، مما يـدل علـى الرفعـة والعلـو المناسبين لمقام المحتسب من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الدلالة تنسجم مـع قصدية رفع اليمنى بدلاً عن اليسرى، لأنها تتضمن معنى الأعمال الصالحة، بدليل أن القرآن الكريم في مواضع بشرى التكريم الأخروي، لقب القائمين بأفعال البـر والصلاح والتقوى بـ(أصحاب اليمين)؛[3] كما أن كثرة التعويل على اليد اليمنـى في قضاء اغلب اللوازم والحاجات جعلها مختصة بالذكر هنا؛ إذ لو قيل (اليسرى) لقصر الاشتغال بها على نطاق أضيـق مجالاً في الاستخدام واقل قـدرة علـى الأداء؛ فكان رفع الزيني ليمناه من باب الإيحاء للحاضرين عن سعة ما سيقوم به من مهام إدارية – محمولة على الإيجاب – بنقل حالهم إلى أحسن وأفضل ممـا

---

(1) من سيميولوجيا الاتصال (حركة الجسد)، د. محمد عيلان ، ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي) / 251 .

(2) لغة الجسد في رواية رمل المابة لواسيني الأعـرج ، السعيد بوسقطة، ضـمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي / 98.

(3) سورة الواقعة ، الآيات (27- 38 و90-91) . سورة المدثر، الآية (39)

كانوا عليه في السابق؛ والفعل الحسن/ الكثير بحق الفئة المحكومة هو أقصى ما ترجوه ممن يتولى أمرها؛ كما نعتقد أن شكل يده وحال أصابعها مفرودة يمكن أن يترجم معاني (اللين والوقار والسكينة) ، في حين لو كان قد طبقها أو ضم بعضها إلى بعض لرمزت إلى معاني (الصد والحزم والشدة والصلابة)؛ لهذا بدا الشكل الأول باعثاً يطمئن متلقي الخطبة، بحيث يجعلهم يستشعرون الراحة النفسية – وهو هدف الزيني– صوب الخطاب وقائله. وبذلك صارت دلالات الإشارة الحركية ممهداً سابقاً لتأثير المخاطبة بالكلام.

ومن دهاء الزيني أن علم نائبه (زكريا) وسائل الخديعة في كيفية تكوين الصورة المظهرية اللائقة التي تحبب المسؤولين الكبار إلى الناس عامة، وتزيد من درجة ثقتهم بعدالتهم. ((ضحك الزيني،عال.. عال.. وأخبار الصلاة ؟ أبتسم زكريا، يدي قبلة الشفاه، تزايد ضحك الزيني، اسمع يا زكريا.. لابد أن تحتل مكانة في قلوبهم اكبر، غدا اركب حصانك، دع رجلا من رجالك يرتدي ملابس فلاح، وآخر من رجالك في ملابس مملوك، ليضرب الثاني الأول ضرباً فظيعاً، وطبعاً يتصادف عبور موكبك، هنا ترجل أنت أنصفْ الفلاح واقبضْ على المملوك، أكثرْ من أشباه هذا يحببك الله إلى قلوب الخلق، وعندما يصل البصاصون يجدون لأول مرة في تاريخ الإنسان بصاصا عظيما لا يتقن عمله فحسب، إنما يحبه الخلق ويحترمونه، هذا يساعدنا على نشر العدالة وإقامة الميزان)).[1]

وهكذا يتبين نقض الزيني لشروط الحسبة المذكورة مسبقا وإن كان قد تظاهر ببعضها؛ فما ابتنى عليه منهاج عمله مع الطرف المخدوع (سلطة المماليك – الشعب) مفارق لها تماماً. وتوضيحاً لهذا المنهاج يمكن ان نجمله بالثنائيات المتضادة الآتية: (الإخلاص – الخيانة) ، (الورع والتقوى الظاهرة – التردد سرا

([1]) الزيني بركات / 191 .

إلى بيوت الخطيئة) ، (العدالة – ظلم العباد والبطش بالضعفاء) ، (ستر العورات – فضحها وكشفها كالذي فعله مع العطار وجاريته الرومية) ، (تجنب التجسس – البراعة في استخدام احدث طرائق البصاصة).

وتبعا لما عرفناه عن هذه الشخصية فقد جاء التناقض فيها حتى مع أوصافها الجسدية. ((لا يذكر طول القامة، يذكره ممتلئا نحيلا، معتدلا وذا حدبة، لا تثبت صورته في الذهن))؛[1]مما يدل على أن هيئته الخَلقية يحوطها التشويش والغموض كأفعاله المضللة.

وازدواجيته هذه لمحها الرحالة أيضا في عينيه التي شبههما بعيني القط. ((لم أرَ مثل بريق عينيه، لمعانهما، خلال الحديث تضيقان، حدقتي قط في سواد ليلي، عيناه خلقتا لتنفذا في ضباب البلاد الشمالية، في ظلامها،عبر صمتها المطبق، لا يرى الوجه والملامح، إنما ينفذ إلى قاع الجمجمة، إلى ضلوع الصدر، يكشف المخبأ من الآمال، حقيقة المشاعر، في ملامحه ذكاء براق، اغماضة عينيه فيها رقة وطيبة تدني الروح منه، في نفس الوقت (كذا) تبعث الرهبة)).[2]فنرى أن التشبيه قد جاء (مفصلا)،[3]لذكر وجهي الشبه (البريق وطريقة الإغماض)، وهما يرمزان إلى مدلول الطباع المتنافرة الخداعة التي يحملها المشبه (الزيني)، ويتصف بها – مرجعيا – المشبه به (القط) الذي قيل أن من أسمائه (الخَيْدَع)،[4] والخَيْدَع هو((مَن لا يوثق بمودته)).[5] وقد انعكست هذه المودة غير الموثوق بها والمشار إليها في إغماض العينين على بريقها أيضا؛ نظرا لما يحدثه البريق من

([1]) المصدر نفسه / 81 .

([2]) الزيني بركات / 9 – 10 .

([3]) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، احمد الهاشمي / 166 .

([4]) ينظر: المستطرف في كل فن مستظرف ، شهاب الدين الأبشيهي / 2: 248 .

([5]) تاج العروس ، محمد مرتضى الزبيدي/ 20: 487 .

جذب للآخر بلمعانه الذي سرعان ما يخفت ويزول إعجاب ناظريه مع انقضاء مدته المحددة في الليل، على أساس أن ضوء البريق يظهر واضحا في هذا الوقت (ضوء في سواد) أكثر من ظهوره في وقت النهار (ضوء في بياض) ؛ ومع السواد والظلام لا تُدرك الأشياء على حقيقتها حتى إن كانت براقة.

أما قوله (البلاد الشمالية) ففيه إشارة إلى البلاد التي تعاون الزيني معها – في السر – من اجل إسقاط دولة المماليك المصرية، وهي بلاد الترك بحسب موقعها الجغرافي الواقع شمالا، وقد قُرنت هنا بذكر (الضباب) ليكون دالاً على تضليل الرؤية الموضحة لحقيقة الأمور البعيدة التي يُخشى وقوعها بدخول جيش ابن عثمان دولة مصر المملوكية، وذلك ترتباً على صلات الزيني الخفية بالعثمانيين من جهة، واستغلاله عواقب تفككها الداخلي المتجذر في بنيان سلطتها السياسية من جهة أخرى.

إذن ينبئ مما سلف ذكره عن اتسام هذه الشخصية بمنافاة الاستقرار أو الديمومة على حالة واحدة في طبيعة الخصائص والأطوار والمعاملة، بل في المظهر الجسماني أيضا، وذلك بفعل تعقد بنيتها التكوينية وتميزها بالخاصية الخفية التي أعانتها على ظاهرة التقلب وعدم الثبات، ولو لم تكن كذلك لما استطاعت تأدية دورها الوظيفي الخائن بكفاءة؛ حيث((الذات الكفأة يجب أولا أن تحدد بمساعدة الخصائص اللصيقة بها))،[1] وهذا الأمر هو ما جعلها تحظى بالاهتمام الاجتماعي الكبير، وتستدعي انتباه القارئ في الوقت نفسه.

ويمكن إيضاح عناصر أنموذجها العاملي بهذا المخطط :

المرسل (الدولة العثمانية) ← (الدولة المملوكية) → المرسل اليه

(1) مدخل الى السيميائية السردية والخطابية ، جوزيف كورتيس ، ت: جمال حضري / 33 – 34 .

والشعب المصري)

الموضوع (الخيانة وتمكين العثمانيين من الانتصار) ← الفاعل(الزيني)

المساعد (مكونات الشخصية مع الضعف الداخلي لدولة المماليك) المعارض (القيم الدينية والاجتماعية)

ب- زكريا (نائب المحتسب):

كثيراً ما اعتمد الراوي الداخلي للأحداث على شخصية (زكريا) التي تجسد النمط التكراري في الرواية إلى جانب الراوي (الرحالة) في استعادة مواقف العديد من الشخصيات، وتذكر مجريات الماضي؛ لإعطاء المؤشرات التي تساعد القارئ على الربط بين الوقائع ولحمة تفاصيلها الدقيقة بعضها مع بعض.

إذ تأتي هذه الشخصية في الموقع الثاني من حيث الأهمية والتواصل مع صيرورة المسارات الحدثية ؛ ودورها البارز راجع إلى بقائها على منصبها بعد انتهاء عهد المحتسب السابق (علي بن أبي الجود) ومجيء المحتسب الجديد (الزيني بركات)، وكذلك اطلاعها اليومي على كل ما يستجد من أخبار، ومعرفتها الموسوعية عما يخص مختلف أحوال البلاد والعباد، وذلك بحكم إدارتها لأدق واخطر جهاز للبصاصة يشغله أفراد عتاة، مسخرون لهذه المهنة التجسسية. ((هنا تتلخص الديار المصرية، دائما يقول زكريا لأعوانه المقربين، عندما أود الذهاب إلى أي بلدة في مصر لا ابتعد عن بيتي، أجيء إلى هنا، لكل بلدة قسم، كل قرية، أي كوم أو عزبة، أي إقطاع في بر مصر من أدناها إلى أقصاها، كل دفتر يحوي أوصاف المكان، ما اشتهر به، ثم أهم الأشخاص فيها، كافة ما يتوفر عنهم، القسم الخاص بالقاهرة يحوي حاراتها وخططها وجوامعها، رجالها وشيوخها ونساءها وغلمانها وجواريها وبيوت الخطأ فيها وشرطتها وعسسها وفقهائها (كذا) وحماماتها وأسواقها وخاناتها وطوائفها ومغنياتها وملاهيها، وأسماء الأروام

المقيمين والقادمين والراحلين والإفرنج العابرين، ومن يتصل بهم، يتردد عليهم من المصريين، كل أمر كبير أو صغير هنا، أما الأمراء واعيان الناس ومشاهير الخلق فكل ما يتعلق بهم، أمزجتهم وعاداتهم، مشاربهم وأهواؤهم (كذا)، ما مر بهم من أفراح وأتراح كله هنا، يقول زكريا متباهيا: هذا القسم في الديوان مفخرة للسلطان وغرة جبين السلطنة المصرية، لم يحدث قط أن أُعِد شيء كهذا في تاريخ أي بصاص مصري أو إفرنجي)).[1]

إذن المعلومات كلها الخاصة والعامة، عن القاصي والداني يستطيع زكريا الحصول عليها عن طريق بث رجاله البصاصين الذين ينقلون له تفاصيل الأمور الصغيرة والكبيرة، ليتم توثيقها عل وفق احدث طريقة مبتكرة في ذلك الوقت، وهي طريقة السجلات التي يختص كل منها بمحور معين. ووثوق زكريا بدقة ما يُنقل إليه مستند إلى قيام جهازه التجسسي هذا على شبكة نظامية في منتهى الإحكام والتقنية التي يشير عمق دالها إلى نظام الاستخبارات المصرية في العصر الحديث، وذلك بتبيان ما تمتلكه من آليات مقاربة لبنيتها، ووسائل دقيقة تتلخص بما يأتي:

1- يُسخر أكثر من بصاص للمهمة نفسها من اجل التأكد من صحة المعلومة المنقولة.

2- لا ينضم أي شخص إلى الجهاز إلا من كانت له مهارة الاندماج مع الناس والتمثل بصفاتهم والتشرب بعاداتهم، للحيلولة دون الشك به، ويُدعى (بصاصا أصليا)، مع ضرورة امتلاكه معرفة واسعة بمختلف العلوم والاختصاصات ليكون قادرا على التفكير وتحليل الأمور بفطنة وذكاء.

3- هناك نوع آخر هو(البصاص المستصنع) المنضم من الفئة نفسها، أي إذا أُريد معرفة شيء عن العطارين ضُم واحد منهم إلى الجهاز، فيكون عطارا

---

[1] الزيني بركات / 36 .

بصاصا، وهكذا مع الفحامين والنحاسين وسائر الفئات، وهذا طبعا بعد أن يتم تدريبه على البصاصة بشكل متقن.

4- كل بصاص يجهل قرينه، ويقوم احدهما بمراقبة الآخر من دون أن يشعر بمَن يراقبه، ومن ثَمَّ يتم كشف الخائن منهم ومعاقبته بالإعدام أو تعذيبه حتى يعترف في حال موالاته لجهة مغايرة أو إخفائه الحقيقة.

5- ربما يكون البصاص امرأة عجوزا،أو طفلا صغيرا، أو أحيانا قد يتصنع الغباء وفقدان العقل.

6- الإغراء بالانضمام القسري إلى هذا الجهاز عبر رسم آمال الغنى والجاه أمام الشخص المنضم.

بهذه الوسائل كلها متضافرةً تكونت للجهاز قدرة النفاذ إلى جزئيات المناحي الحياتية المختلفة، وقد كان ذلك أكثر الأسباب بلوغا في بث الرعب والخوف بين صفوف أفراد الشعب؛ مما قصد الكاتب إلى نقله أو الإشارة من خلاله إلى رقابة المخابرات في سلطة عصره التي عملت على كتم حرية الأنفاس، وقتل أي بادرة ديمقراطية ترمي إلى إبداء الرأي أو ممارسة العقيدة المعارضة. يقول في صدد ذلك : ((عانينا من الرقابة في الستينات وأسلوب التعامل البوليسي وأتصور أن هذا كان احد أسباب علاقتي بالتاريخ)).[1]

إن تحويل الإنسان العادي إلى إنسان ثان من صنف آخر كان هو السائر في منهاج الشهاب زكريا. ((يجب أن تكون الخطوة التي يعبر فيها الإنسان عتبة أبوابنا حدا فاصلا بين عهدين، عندها ينقسم العمر الواحد قسمين، بحيث يخرج الإنسان من هنا يحمل نفس الاسم لكنه في حقيقة الأمر شخص آخر)).[2] ليس هذا فحسب ، بل نجد زكريا – وهو المتزعم الأعظم للبصاصة – كثير الآمال

---

(1) من تجربتي: الزيني بركات ، (عن النت)

(2) الزيني بركات / 214 .

والتطلعات المستقبلية للرقي بنظام جهازه إلى درجة عالية من الجودة والتقانة في العمل. ((أرى يوما يجيء، فيمكن للبصاص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة الميلاد حتى مماته، ليس الظاهر فحسب إنما ما يبطنه من خواطر، ما يراه من أحلام، بهذا نرصد كل شيء منذ مولده، نعرف أهواءه ومشاربه بحيث نتنبأ بما سيفعله في العام العشرين من عمره مثلاً، فنستطيع منعه أو دعمه قبلها(......) أرى يوما تنزع فيه الأعضاء من جسم الإنسان لتسأل عما فعلته، فلا يمكنها الإنكار)).[1]

إن ما يتميز به زكريا من يقظة ونباهة شديدتين جعلتاه كثير التأمل مع نفسه، والتفكير بالتجديد المنشد إلى التميز عن باقي السياسيين؛ وهو شخصية نشيطة؛ قوية؛ ذات سلوك دكتاتوري فظ وقسوة عنفوانية في العقاب نفسياً وبدنياً، مما ولد رغباً شعبياً لدى الخلق بمجرد مرور اسم زكريا على أسماعهم. وبوصفه كبير البصاصين فهو قائدهم، و((إذا كان القائد يتمتع بذكاء عال وشخصية مؤثرة وفكر عميق ونير فإن أفكاره ومعتقداته وفلسفته الحياتية ستمرر إلى الآخرين))،[2] ولاسيما أتباعه الممثلين له، وذلك هو ما قرر زكريا بذره في شخصيات كل العاملين لصالح جهازه التجسسي، منتقياً أفضل من تتمثل فيه هذه الشروط.

ويمكن تعليل بعض أسباب نشاط زكريا وحيويته المستديمة، وذكائه الحاد، وقدرته على تحليل الأمور بالوجهة الصحيحة، ووقوع شكه في محله كشكه بتآمر بعض الأمراء ضد السلطة، عبر تعليل عادته المفضلة في احتساء الحليب. ((يمسك وعاءً مملوءا بالحليب الساخن المحلى بالسكر، يحب شربه كثيراً)).[3] إذ ان تناول الحليب يرفع من مقدرة الدماغ على الاستيعاب، لما يحتويه من

---

(1) المصدر نفسه / 233 .

(2) علم الاجتماع السياسي، إحسان محمد الحسن / 215 .

(3) الزيني بركات / 65 .

الفيتامينات التي تدخل في تركيب بعض خلايا الدماغ العصبية، فضلا عن أن زكريا كان يشربه محلى ، وهو ما أسهم في منحه حيوية وطاقة كبيرتين.

وكذلك رغبته في شرب عصير العنب قد رفدت ارتفاع نسبة تلك الطاقة بمصدر آخر من السكر الذي يحتويه، وربما كان ذلك عاملا في ازدياد مقدرة زكريا العقلية، بل طاقته الجنسية أيضا.((يرشف عصير العنب، يمد يده إلى جيد وسيلة يمر عليه مرا هينا لطيفا تستمر في حديثها، ترتعش الحروف فجأة بينما تطلع يده وتنزل، تقترب أصابعه من صوان أذنيها، تخرج أنفاسه ساخنة فوق مؤخر عنقها، قشعريرة بدنها تنتقل إليه يتابع اختلاج ركني فمها، فجأة يحتوي أذنها الصغيرة في فمه(.....)، فجأة بضربة واحدة، يمزق الثوب، لا يفك أزراره إنما يمزقه، يصغى إلى تقطع القماش، تتكشف له بدايات العالم الطري)).[1] في هذا المقطع يتبين دهاء زكريا واستغلاله حتى لحظات إشباع غريزته الجنسية من أجل الوصول إلى معرفة حقائق الأمور وتفاصيلها، إذ انه كان في هذه الأثناء يستجوب جاريته (وسيلة) عن نفسها وعن بلادها الرومية. وقد بدت مهارته في إرغامها على الإدلاء بكل أجوبتها مهما كانت محرجة من خلال طريقة مداعبته التي لم تخل هي الأخرى من الرهبة المستثيرة لدافع الخوف منه والتي تنبئ عن غرابة أطواره؛ فتمزيقه الثوب فيه دلالة هجومية مخيفة لأخذ ما يريده عنوةً ؛ لأن التمزيق هنا يحمل معنى الأسلوب القسري المتسلط الذي مارسه معها، على الرغم من أنها لم تتمنع عليه ولم ترفض أسلوبه، وهو ما يشير نوعا ما إلى النمط الشاذ عن الطبيعي.

لكن هذا الشذوذ يتجلى بشكل أكبر في ممارسته اللوطية مع نديم السلطان الغوري (شعبان) إعجابا منه بهذه الشخصية ذات الوجه الجميل والخبرة الواسعة التي تكبر سنها العشرين، لدرجة أن إعجابه وحبه لها طغى على مبتغاه الأساس

---

(1) الزيني بركات / 144

في كشف سر علاقتها المقربة جدا من السلطان، مما جعله ((يضل عن الوصول إلى حقيقة ما بين السلطان وشعبان))؛ [1] لهذا قرر زكريا اختطافه، وبوصوله إليه((تأمل شفتيه، تعجب من خلقته، من رقته، مد يده وتحسس نعومة بشرته، استرسال شعره، دهش لنصاعة أسنانه، طيب رائحته، رهافة لسانه، امثل هذا يخلق بين جنس الرجال ؟ خلع ثياب الغلام قطعة قطعة، الولد غائب عن وعيه، صرف زكريا رجاله، مال فجأة وقبّل الغلام، قال لنفسه وقع القبلة بعد صحوه أحسن))، [2] وذلك لرغبته في الاستجابة للشهوة وإحساسه بالتلذذ مع الاستثارة، لكن ردة فعل شعبان كانت معاكسة. ((في ليلة ضاق به الأمر، نزل إلى القبو، أوثق الغلام، عراه، قبله في شفتيه، رأى انسحاب الدم من الوجه المليح، من أذنيه، تحسس العنق الناعم الأملس، زام شعبان وعض يد زكريا، طرحه أرضا، افسد الأرض البكر)). [3]

وإذا نظرنا إلى الصورتين المقدمتين آنفا عما فعله زكريا مع الأنثى (الجارية) والذكر (الغلام)، وجدنا أن اللاتناسب المحيط بهما هو سبب وقوعها في الشراك غير السوي، على أساس أن فعل ممارسته مع الاثنين يمثل علامة، والعلامة يمكن إطلاقها على أي مؤثر يؤدي إلى استجابة معينة. [4] فهو قد استخدم العنف المباغت في الصورة الأولى (تمزيق الثوب)، فأعطى مؤشراً سلبياً في طبيعة تعامله مع الجنس الانثوي (الرقيق)، لكنه قوبل بالاستجابة الموجبة التي هي الأخرى غير متناسبة كردة فعل تجاه العنف المُستخدم.

أما في الصورة الثانية فإنه استخدم الرقة (خلع الثياب قطعة قطعة) مع

---

(1) المصدر نفسه / 33 .

(2) المصدر نفسه / 33 .

(3) المصدر نفسه / 33 .

(4) معجم العلوم الاجتماعية ، إبراهيم مدكور / 405 .

شخصية أخرى من جنسه، وقوبل بالرفض المجابه لتلك الرقة؛ علماً أن الخوف من الممارس (الفاعل) كان قد تخلل الصورتين، إلا ان الرفض والتمنع في الصورة الثانية متأت من أصل العلاقة غير المباحة، والقائمة على عدم تقبل الذكر للذكر ؛ لهذا كان الفعل السلبي فيها اشد تعبيراً وأقوى دلالة على شذوذ هذه الشخصية.

كما يشير تفنن زكريا في ممارسة أقسى أنواع القتل بحق شعبان والجارية، والتلذذ بالآم المعذّبين إلى اتصافه بالسلوك السادي الذي يتميز صاحبه – كما يشير **فرويد**– بالصفة العدوانية القائمة على عدم تمتعه بلذة الجنس ما لم يقم بإيذاء الشخص الآخر، وهو ما يدعى بالانحراف. (1)

فهو إذن يعاني من عقدة نفسية متمركزة في ذاته، ويبدو أن هذه العقدة تكونت بأثر مرحلة طفولته التي حرم فيها من الرعاية والحنان.((محال هجرة زكريا عبر الزمان قاصدا بداية سنينه، أحْيانا يوقن انه لن يمر بمثله أبدا. لا يذكر يدا ملست عليه. أصعب الظروف لم تمنعه من رؤية ابنه الأول والأخير حتى الآن. يس، يجيئه ملفوفا في قماط قطيفة سوداء)). (2)

إذ يتبين أن افتقاد زكريا إلى الحنان في طفولته قد انعكس سلبا على شخصيته، فجعلها تتصف بالجبروت الظالم والقسوة المروعة،غير انه يحاول تعويض حرمانه عبر اهتمامه ومعاودته لابنه الوحيد (يس)، متذكرا برؤيته إياه طفولته التي كانت محفوفة بأجواء سوداوية كئيبة كلون القماط الأسود الذي لُف به هذا الرضيع، بالنظر إلى مخالفة المعتاد؛ لأن لون القماط يكون ابيض وليس اسود، حيث الطفولة ترمز إلى البراءة، يوافقها البياض الذي يرمز إلى الصفاء والنقاوة، في حين أن السواد يعكس المعنى ويجعله متنافرا مع رمز هذه المرحلة التي

---

(1) ينظر: ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، سيجموند فرويد ، ت: سامي محمود علي/ 48 – 49.
(2) الزيني بركات / 85 .

يحتاج فيها الإنسان إلى الرقة والعطف.

ومع كثرة الإساءات التي قام بها زكريا رأينا في طريقة وصفه على لسان إحدى الشخصيات، نقطةً تجمعه مع الزيني من حيث عد وجود كلٍ منهما أمارة على قيام الساعة، إذ ((يقول الشيخ أبو السعود،* هذا من علامات الساعة، لا بد من بقائه فوق الدنيا ممثلا لإبليس حتى يتعذب الناس أضعافا مضاعفة، وقتها تضايق سعيد من كلام الشيخ أبو السعود ، ربما يقول هذا لعجزه عن الإمساك بزكريا بن راضي، باستطاعة الشيخ أن يفعل، لا يحاجه إنسان، لكن أين زكريا ليمسكه، لم يره أحد، يقال انه يقيم في أكثر من مكان، لا يدري أحد عمره الحقيقي (....)، يقولون انه ينام:كل ليلة في مكان مغاير، إن وجهه لم يره إنسان حتى الشيخ أبو السعود)). (1)

إذن فالقاسم المشتركٍ بين زكريا وإبليس تجسده أمور عديدة هي: 1- انهما غير مرئيين، إذ لم ير أحد وجه إبليس، وكذلك زكريا.2- عدم معرفة عمر كل منهما، كم سنة ؟. 3- تجاهل محطات استقرارهما في أمكنة معينة يبيتان فيها؛ نظرا لتعددها. وهذا – بدوره – قد أضفى على زكريا صفة زئبقية يصعب معها الإمساك به. كما يمكن تفسير دلالة رأي الشيخ أبي السعود عنه، بأن إبليس هو عدو الإنسان على الأرض، وهو الساعي إلى إفساده من اجل أن يُعذب في الآخرة، فكذلك شأن زكريا مع البشر، فهو السالب لحقوقهم والآمر بقمعهم وتخريب ضمائرهم. باختصار، يتضح تجاذب شخصية الشهاب الأعظم زكريا (كبير البصاصين) بين ثلاث سمات هي:

الطغيان – الشذوذ الجنسي – الذكاء

---

* سيأتي التفصيل عن هذه الشخصية لاحقاً.

(1) الزيني بركات / 77.

وبالنظر إلى مكانة هذه الشخصية المتنفذة في الدولة يمكن أن تعد بنيتها السادية علامة على نفوذ الأنظمة الديكتاتورية المعاصرة التي تتخذ من القتل والتنكيل والعنفوان السياسي بحق الشعوب منهاجا لسلطتها الحاكمة.

ج- السلطان قانصوه الغوري:

انه الحاكم التاريخي لدولة المماليك المصرية، وهو من الشخصيات المرجعية ، من أصل جركسي ، انحصرت ولايته على السلطة بين سنتي 906 – 921هـ.[1] وبانتهاء مصرعه في موقعة مرج دابق التي خاضها بالقرب من حلب انتهت ولاية المماليك وحكمهم على اثر الهزيمة، لتحل مكان سلطتهم الجهة الغالبة (العثمانية).[2]

ويعد الغوري بوصفه رئيساً للطبقة الحاكمة للبلاد صاحب السلطة التشريعية العليا المصدّرة للأوامر الخاصة بتعيين القضاة والأمراء والمسؤولين وترقيتهم أو عزلهم من مناصبهم ومعاقبتهم ، وهؤلاء يشكلون دور الوسيط بين الحاكم (السلطان) والمحكوم (الشعب)، ويتضمنهم الزيني بركات والشهاب زكريا على رأس الجانب التشريعي الأصغر والتنفيذي في الوقت نفسه لكل القوانين الصادرة عن السلطة التشريعية العليا. وقد كان حضور الغوري على مستوى المسارات النصية متمثلا في الشخصية (الحاضرة الغائبة)؛ لتواتر ذكره على الألسنة وغيابه عن الأنظار، إذ اقتصر دوره من البداية إلى حد الأجزاء النهائية من الرواية بإصدار القوانين والأوامر المذاعة عبر النداءات. ولم نلمح ظهور صورته إلا في موقف مخاطبته الأمراء حينما اشتكوا إليه الزيني، ((لكن السلطان خاطبهم بكلام يابس، قال: انتم هكذا إذا ما ظهر إنسان يبغي العدل حاربتموه، ولما زادوا عن

---

(1) ينظر: بدائع الزهور في وقائع الدهور ، ابن إياس / 4: 2 .

(2) ينظر: معالم تاريخ مصر والسودان الحديث والمعاصر،احمد زكريا الشلق / 18- 19. وتاريخ مصر إلى الفتح العثماني ، عمر الاسكندري / 270 .

حدهم قال الغوري هائجا، رمى العمامة، والله اخلع نفسي وتسلموها انتم خربة بورا، الخزائن خاوية وابن عثمان متحرش بنا، العامة لا يهدؤون، وتجار الفرنجة ما عادوا يعبرون من الإسكندرية إلى دمياط، خسرنا دخلنا وعندما يظهر إنسان يتفنن في جلب المال نقف ضده ونمانعه، والله هذا كلام لا يرضي مؤمن ولا كافر)).[1] فهذه الثقة المطلقة المتأتية نتيجة السياسة الساذجة هي التي آلت بالغوري إلى هلاك الهاوية.

أما فاعلية هذه الشخصية فكانت متمركزة في الواقعة الختامية الجسيمة التي انتهت بهزيمة المماليك، ((السلطان الذي ظل واقفا تحت الصنجق* في نفر قليل من المماليك صار يصيح في العسكر، يا أغوات هذا وقت المروءة قاتلوا وعلى رضاكم، فلم يسمع له احد قولا وصاروا ينسحبون من حوله شيئا بعد شيء،(.....)، ولما تحقق السلطان من الهزيمة نزل عليه في الحال خلط فالج، فأبطل شفته، وأرخى حنكه، فطلب ماء فأتوه بماء في طاسة من ذهب، ومشى خطوتين وانقلب من على فرسه إلى الأرض، فأقام نحو درجة، وخرجت روحه)).[2] والملاحظ أن ظهور طلائع الدسيسة التي أدت إلى تخاذل الجنود وتراجعهم عن القتال، كان عاملاً رئيساً في إصابة الغوري بالشلل المترتب على إحساسه بالنهاية المخيبة والفاجعة لذهاب ملكه وعزته السلطانية؛ وذلك ما نلمحه في رموز لحظاته الأخيرة الدالة على تشبثه بالحياة وتوديعه ملكوت الفخامة والجاه، إذ إن (طلبه للماء) رمز للأولى، أما (الذهب) فيدل على الترف والأبهة التي كان فيها، في حين يوحي انقلابه من فوق الفرس بفقدانه العزة والهيبة التي كان عليها. وواقع الأمر أن الغوري ((هو السلطان الوحيد من بين سلاطين

---

(1) الزيني بركات / 186- 187 .

* الصنجق: الراية.

(2) المصدر نفسه/ 246.

المماليك الذي خرج للدفاع عن بلاده وسلطنته وكرامته، فاستشهد في المعركة تحت أعلام بلاده وبعيدا عنها)). [1] وعلى الرغم من اقتصار فعالية دوره على نهايات النص إلا انه شكل حلقة مهمة جدا على المستوى الختامي للأحداث، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إنها أهم حلقاتها؛ إذ بها انكشفت الحقائق وظهرت نتائج الفتن الداخلية التي سادت نظام الطبقة الحاكمة، والتي التمسها السلطان بنفسه عند خوضه أهوال المعركة؛ فضلا عما تضمنته من تحول كبير حاصل بانتقال الحكم من سلطة إلى أخرى مغايرة، مع تيقن الظنون بأفعال من كان مواليا لها من السلطة الأولى، وأولهم الخائن الأكبر الزيني بركات.

ولم نعرف عن خصوصيات الغوري شيئاً سوى ما اطلعنا عليه نائب المحتسب زكريا، بناء على علمه بكبائر الأمور وصغائرها.((منذ توليه أمور السلطنة، لم يسمع انه أزال بكارة أو أضاف إلى مشترواته جديدا، فيما عدا عشر جوار وصلن إليه هدّية من ملك البندقية عندما أرسل قاصده إلى القاهرة من شهور، زكريا يعرفهن، لديه أسماؤهن، أوصافهن ويعلم من مصادره أن السلطان لم يقربهن،(....)، أيضا لم يتزوج الغوري إلا اثنتين)). [2]

وفي الوقت الذي يتباهى فيه النائب بقوته وجبروته نراه متخوفا جدا من اكتشاف السلطان أمر مظاليمه من جهة، وفعلته مع الغلام (شعبان) من جهة أخرى. ((لا يخطئ زكريا أضيق الثغرات وأتفه الاحتمالات، من يدري ؟؟ ربما أرسل أمير إلى السلطان يخبره بأمر المحابيس هنا، منهم من نسيه زكريا لطول المدة، ربما جاء مماليك الغوري الجلبان أو القراصنة، تسلقوا الأسوار، نفذوا من الأبواب، الممرات والحجب، امسكوه، بهدلوه، سوف يبحثون عن شعبان، شعبان غلام السلطان المقرب، المفضل على غيره، جليسه في خلواته، انيسه في سهراته،

---

(1) الأشرف قانصوه الغوري ، محمود رزق سليم / 162.

(2) الزيني بركات / 32.

يقعد إلى يمينه دائما في نفس مكان الأمير الدوادار*)).[1] مـن هنـا يظهـر أن الخوف من معرفة السلطان للأمر الأول (المحابيس) كان مبنياً علـى الركيـزة الأقوى، وهي البحث عن الأمر الثاني (شعبان)، مما يشير إلى أنه لم يكن يأبـه كثيرا، أو ذا اهتمام يذكر بشؤون رعيته، ويؤيد ذلك، أن توقع زكريـا لإرسـال السلطان مماليكه من أجل تفقد السجون قد وُصف عنده بالاحتمال التافه.

إن عدم الاكتراث واللامبالاة التي طبع بها السلطان الغوري جعل منه أنموذجا رامزا لـ(جحا) الذي هو((شخصية حقيقية ذات واقع تاريخي)).[2] وقد جـاءت الإشارة إليه في خضم الاستفهامات الكثيرة عمن سيشغل وظائف علي بـن أبـي الجود كلها بعد ان حُسم أمره؟

(("من إذن ؟؟ " الأسماء كثيرة.. لكنها لن تخـرج عمـن نعـرفهم.. الأميـر ملماي.. طغلق.. ططق.. قشتمر.."آه.. عد غنماتك يا جحا..")).[3]

فالمقصود بالغنمات هنا، هم الأمراء المذكورة بعض أسمائهم، والعبارة الأخيرة تدل على اقتراب نهاية ولايتهم وزوال عرشهم على يد مَن سيستلم مكان علي بن أبي الجود، وذلك ما التمسناه فيما بعد ، فقد عمل الزيني بدهائه وحيلـه المـاكرة على إقناع السلطان بخلع كل منهم تلو الآخر من منصبه، من باب التقصير فـي واجباتهم واحتكارهم للسلع وسرقتهم أموال المسلمين. وكان الغوري قد ولاه زمام أمرهم؛ لثقته الفائقة بقدرته على جمع الأموال واستخراجها منهم عنوة، وبخاصة ان خزائن الدولة قد أوشكت على الإفلاس وتعالت شكاوى الشعب علـى تـردي

---

* الدوادار: هو "ممسك الدواة، وعليه تبليغ الرسائل فورا من السلطان ، والى السلطان، وارتفعـت منزلـة هـذه الوظيفة في اواخر دولتي السلاطين المماليك، فقد تحكم متوليها في جليل أمور الدولة وحقيرها ، من المال والبريد والاحكام والعزل والولاية " . أسماء ومسميات من تاريخ مصر– القاهرة ، محمد كمال السيد / 148.

(1) الزيني بركات / 32.

(2) جحا العربي (شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير)، محمد رجب النجار / 117 .

(3) الزيني بركات /26 .

أحوالهم المعيشية، فضلاً عن كثرة الضرائب المثقلة على كاهلهم ، ولم يكن السلطان يدرك ان تساقط أمرائه سيؤول إلى اختلال أمنه الداخلي، ومن ثم تحطم ملكوته هو أيضا، وهو ما يدل على حماقته واتصافه بالغفلة التي عرف بها الأنموذج الجحوي.

من جانب آخر إن إطلاق عبارة (عد غنماتك يا جحا..) الدالة على سخرية الشعب المنتقدة لشخصية حاكمهم، والمتخفية وراء الاستعانة ببطل نوادر التراث الشعبي (جحا)، يمكن ان يكون تعبيرا عن سوء حال البلاد التي يحكمها سلطان كالغوري، لأنها ستكون هدفاً للصوص والغرباء على حسب ما يترجمه البعد القومي من ان بيت جحا هو رمز للوطن الكبير الذي طالما تعرض للنهب والسلب.[1] ولهذا كانت نتيجة الطبيعة الساذجة التي اتصف بها الغوري وتجاهله معقبات منحه الزيني هذه الصلاحيات العظمى أن سرق الأخير أموال بلاده كلها بعد جمعه إياها من الأمراء ومَن جهات أخرى لصالح ابن عثمان، ليصبح جامع الأموال من السُرّاق هو السارق الأكبر.

د- الأمراء وكبار المسؤولين:

يقف في مقدمة الأمراء المساهمين في تردي أحوال البلاد وسوء أوضاعها، الأمير (خاير بك) أو كما يسميه المصريون (خاين بك) الذي كان يحظى بمكانة قريبة جدا من الغوري، مستغلا إياها في إمداد السلطان العثماني بكل صغيرة وكبيرة.

وقد جهرت خيانته واتضحت للعيان في أثناء المعركة. ((إن خاير بك نائب حلب انهزم وهرب، فكسر الميسرة))،[2] مما ساعد على دب الرعب بين صفوف الجيش، بل حتى ان ترتيبه العسكري كان لغاية مفيدة في حد ذاتها، إذ ((تحول

([1]) ينظر: جحا العربي / 147 .

([2]) الزيني بركات / 246 .

ابن عثمان عن مرج دابق إلى حلب فملكها من غير مانع، واستولى علـى مـال السلطان وتحفه وأسلحته التي خرج بها من بر مصر)).[1]

وتنتظم في مستوى خيانة هذه الشخصية ذات الـنمط المرجعـي (الـسياسي التاريخي) شخصية أخرى مماثلة يجسدها الأمير جان بردى الغزالـي.[2] وكلتـا الشخصيتين تربطهمـا بالزيني بركـات علاقة المواطأة ضـد سلطـة الغوري. بمعنى آخر، إنهم مشتركون في وحـدة الوظيفة على مستوى إضـمار الحركـة الفعلية، بالنظر إلى ((أن محتوى الفكر لا يكشف عـن نفـسه إلا مـن خـلال تمظهراته)).[3] ويمكن توضيح تلك الوحدة الوظيفية بالمسار الخطي الآتي:

تواطؤ ← تدبير مبيت ← غدر

تحقيق الهدف الحصول على المكافأة

ومن بين ذوي الشأن السياسي المهم، شخصية (مقدم البصاصين) الذي تكمن وظيفته في رفع التقارير السرية المتنوعة على حسب أوامر كبيـرهم (زكريـا)؛ لغرض متابعة كل الأخبار الجارية في البلاد أولا بأول، مع مراقبة المشكوك في حالهم، وهو بدوره – أي المقدم – يوعز القيام بها إلى صغار البصاصين، إذ يقوم هؤلاء بتنفيذ المطلوب وإيفاده أيضا على شكل تقرير؛ وعليه فإن دور ممثل هـذا المنصب يشكل حلقة وصل تبتدئ من التدرج الملحوظ في إصدار الأمر من جهة (الأعلى إلى المقدم إلى الأدنى)، وتنتهي بالتدرج في تلبيته أو تنفيذه – انعكاسـا– من جهة (الأدنى إلى المقدم إلى الأعلى).

ولم نلمح في النص بأكمله اسماً يُذكر لهذه الشخصية، على الرغم من جـدارة منصبها ورقيه، بل ان الحديث عن خصائصها الذاتية بدا محصورا للغاية، كهـذا

([1]) المصدر نفسه / 247 .

([2]) الأشرف قانصوه الغوري / 49 .

([3]) الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة / 61 .

المقطع السردي المتصدر بعنوان (مقدم بصاصي القاهرة). ((الآن لا يـرى مـا يقوم به رجاله، لكنه يعرف ما يجري، لم يرَ وجه سعيد ويعرفه تماما لكثرة مـا قرأ عنه. يعلم أمورا تخصه لا يدري بها سعيد نفسه، يود لو أسرع الوقت حتـى يراه، الوجه الذي قرأ كثيرا عن صمته، هنا سيعرف كل اختلاجة طافت به، مـا الذي يجعل وجهه صامتا دائما، لا يتحدث كثيرا، هوايته القديمة رؤية اللحظـات الأولى في وجه إنسان أُحيط عمره بقيود)).[1] إذ نفهم من ذلك دلالـة اتـصاف المقدم بسمتين أساسيتين هما: نشاط الحركة وجدية التفكير بتجميع أوفى الخفايـا وأدقها حول ما يتعلق بالشخص المستهدف وإن كانت رؤيته مغيبة عنه. والـسمة الثانية هي الفراسة المتحققة بتفسير ملامح الوجه الصامت عبر سيرورة الرغبـة بالنظر إليه في مستهل لحظات التقييد الخالق لعوامل الخوف والرهبة.

ثانياً: الطبقة الدينية

ينقسم أصحاب هذه الطبقة على صنفين متمثلين في: شيوخ الدين وطلاب الأزهر.

أ- الشيوخ:

أبرز شخصية تنتمي إلى هذه الطبقة وكان لها تأثير بالغ على أحداث الروايـة الشخصية المرجعية التي يجسدها الشيخ أبو السعود ذو الاتجاه الصوفي والطـابع الوقور الوادع الحكيم . وقد ورد ذكره أربعاً وأربعين مـرة بالاسـم الـصريح، وإحدى وثمانين مرة بالضمير وبلفظي الشيخ أو المولى.

ويكمن الدور الكبير لهذه الشخصية في ثلاث حركات فعلية رئيسة، تفصل بين أولاها والحركتين الأخريين مسافة زمنية كبيرة، حيث الأولى واقعة في البدايـة، وهي تتجسد في تزكية الزيني بركات وإقناعه للقبول بالحسبة عقب امتناعه عـن توليها. في حين تينك الحركتين تقعان في نهاية الأحداث؛ إذ برزت الثانيـة فـي

---

(1) الزيني بركات / 214 .

محاسبة الزيني على أفعاله السيئة بعد العلم بها والتأكد من حقيقته، تلتها الحركة الثالثة التي تمثلت في استنفار الشعب وقيادتهم إلى الجهاد بعد وقوع الهزيمة.

يحظى أبو السعود بمكانة اجتماعية واسعة عند الأمراء وعند الناس عامة، نظرا لما اتصف به من سجايا وخصال رفعته إلى مراتب عالية من العلم والخبرة والهيبة المؤهلة لإسناد المهمات المذكورة إليه. وهذه المكانة هي التي جعلته صاحب سلطة دينية مؤثرة، ورمز روحي كبير. ((الشيخ أبو السعود، الصالح، الطيب، المنجب، النجيب، العارف بالأصول والفروع، دار ولف الدنيا، أقام زمنا بالحجاز واليمن، عرف لغة الهند، ولهجة الأحباش، عالج أمور المسلمين في فارس، وناقش علماء الأناضول)).[1] وقد دلنا هذا الورع والتقوى وتفاني العمر في طلب العلم وتعليمه إلى انه ((لا يمكن لسعيد أو أي إنسان من الحاضرين تحديد عمر الشيخ ، في التجاعيد آثار عشرات السنين ، ربما تجاوز المائة، الصوت والقامة يحويان صلابة جذوع النخيل)).[2] والمعروف أن النخيل يعد من الأشجار المعمرة. وقد جاء وصفه في الذكر الحكيم بالباسق[3]، أي بمعنى الطويل، المرتفع، كما تخصص ذكره فيه مندرجاً مع مقام الجنات بياناً لفضله على سائر الأشجار[4]. من جانب آخر ترتبط النخلة بالإنسان عبر صلة تحكمها نواحٍ مشتركة[5]. وهي رمز للشموخ والكبرياء الصامد الذي نلمح مثيله – تماما– في شخصية الشيخ، بدليل ان كبر سنه لم يثن من كفاحه الجهادي، وتصميمه على استنفار الشباب لرفض الاحتلال على الرغم من وقوع الهزيمة.

وبهذا يتضح لنا التوافق في أكثر من وجه بين طرفي التشبيه، أحدهما من

---

(1) الزيني بركات / 25 . وينظر الصفحات / 43 ، 62 ، 78 ، 257 ، 263 ، 273 .

(2) المصدر نفسه/ 44 – 45.

(3) سورة ق ، الآية (10) .

(4) روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني، شهاب الدين الألوسي / 26: 176 .

(5) ينظر: النبات والثمار، البشير عبد الرحمن عبيد / 64-65 .

خلال إعلانه التحدي، ووقار شخصيته المهابة، وعلو منزلتها الدينية (الروحية)، والآخر بارتفاع جذوعه الشامخة وفضل مكانته المقدمة على سواها. وعلى ما يبدو فإن الغاية من ذلك هي تقرير حال المشبه (الشيخ) بإبرازها فيما هي فيه أظهر على حسب الفوائد المتعددة للتشبيه[1].

ويمكن تلمس صلاحية السلطة التي بحوزة أبي السعود، من خلال استدعائه الزيني كيما يحاسبه، ((عندما دخل إليه أجلسه بين يديه، مال الزيني عليه، لكن الشيخ لم يراع هذا ونتر في وجهه، يا كلب.. لماذا تظلم المسلمين؟ لماذا تنهب أموالهم، وتقول كلاما تنسبه إلي؟ أبدى الزيني دهشة حاول الانصراف، لكن الشيخ قام، نادى احد مريديه (درويش اسمه فرج)، أمره بخلع عباءة الزيني عنه، تجمع حوله الدراويش، أحاطوا به، أمر الشيخ فضربت رأس الزيني بالنعال حتى كاد يهلك، ثم أمر بشك الزيني في الحديد، ثم أرسل إلى الأمير علان وأيقظه وقال له اطلع شاور نائب السلطان الأمير طومانباي في أمره (.....) وقال الأمير طومانباي ليفعل الشيخ أبو السعود ما يبدو له)) [2].

نستشف من الاستدلال المنطقي هنا على أن سلطة الشيخ الدينية هي أقوى نفوذا من سلطة الزيني نفسه، علماً أن الأخير عند هذا الجزء من الرواية كان قد تولى مناصب عديدة إلى جانب منصبه الرئيس؛ ولو لم تكن سلطة أبي السعود هي النافذة فعلاً لما تجرأ على استدعاء رجل ذي شأن مهم في سلك الدولة بل والتجاوز عليه بضربه وشتمه وإهانته. ثم نرى تعزيز تلك الصلاحية، بأن أباحت له الجهة السياسية العليا الممثلة بنائب الغوري الحرية المطلقة في إصدار الحكم المناسب بحقه؛ ليكون قرار الشيخ بذلك رادعاً قوياً للأفعال المشينة التي قام بها الزيني بعد أن كان ساعياً في مباركته وتزكية سيرته.

---

(1) ينظر: جواهر البلاغة / 168-169.

(2) الزيني بركات / 243 – 244 .

في مقابل هذه الشخصية الجليلة، نلمح شخصية أخرى على عكس تلك الجلالة، لأنها مفتقرة إلى الالتزام بقيم صورتها الدينية، إنها شخصية الشيخ ريحان البيروني الذي استغرق الحديث عن هويته ومتعلقاتها مفصلاً في حدود ثماني صفحات متتالية رواها السارد في صيغة تقرير مرفوع من زكريا إلى الزيني. وقد أفضت المعلومات التي احتواها إلى تكوين صورة سيئة لرجل دين ((قام بصياغة الحجج والفتاوى التي تصدر عن قاضي القضاة)).[1] إذ كانت كل آماله دنيوية متعلقة بالرغبة الشديدة في مصاحبة الأمراء وكبار الدولة، والاطلاع على أسرار حياتهم الخاصة، لهذا عندما رشحه القاضي عبد البر لتدوين مكاتبات الأمير سلامش. ((قام الشيخ ريحان وقبل القاضي عبد البر، مشى في الطرقات يرقص فرحا وطربا، أخيرا سيرى الأمراء والضيوف، يحرر المكاتبات، يطلع على أسرار الدولة، تمنى لو قال هذا للصبية لكنها ستتعجب، ألا يخبرها دائما بقربه والتصاقه بالأمراء والأكابر)).[2] من هذا المنفذ الذي يشي بطموح الشيخ ريحان استطاع الزيني استدراجه لغاية كبيرة مؤداها اخذ ابنته سماح التي تمثل شخصية رمزية في الرواية، وزفها إلى ابن احد الأمراء الكبار ممن يعرفهم الزيني ويتماهى معهم لنوايا خبيثة.

إن التنافر الصوري القائم في شخصية هذا الشيخ دائر بين اتخاذه المسار الديني المقترن بوظيفة صياغة الفتاوى وتحريرها من جانب، وبين المحورين المتداخلين سردياً والكامنين في إقباله على ممارسة المجون الجنسي مع العاهرة(الصبية) خفية، واختلاقه لها - وهو في أثناء المضاجعة معها - حكايات يبين فيها معرفته أسرار حياة معظم الأمراء من جانب آخر، وكأنه أراد بذلك إرضاء غريزته الجنسية مع تحقيق حلمه الكبير بمجالسة العظماء في آن

---

(1) المصدر نفسه /170 .

(2) المصدر نفسه / 174 .

واحد، على أساس أن اشباع الجنس هو مما يندرج ضمن حياة اللهـو والتـرف الباذخ في نظر بعض مَن يسعون إلى نيله ويرجونه. وهذا الأمر يعطي انطباعـاً واضحاً عن حقيقة رجال الدين الموالين لدولة الحكـم آنـذاك، والعـاملين فـي مؤسساتها الحكومية. فلقد أباحت الصبية للشيخ ببعض الإسرار و((عرف منهـا شخصيات بعض المترددين هنا، موظفين في دواوين الأمراء عنـد المحتـسب، مشايخ بعض الأمراء الصغار يجيئون خفيـة)).[1] ولا غرابـة أن نلحـظ هـذا التناقض المتجسد بـ(العمل السيء المتواري خلف الستار الديني) في شخـصيات تعمل لصالح دولة يحكمها الفساد الإداري وسطوة العبث المستبد.

ب- طلاب الأزهر:

من الطلاب الصعايدة تميز أحدهم بيقظته الواعية وصدق إحساسه ومشاعره الوطنية النبيلة، إذ كان أكثر الشباب اندفاعاً، وأشدهم إدراكاً وتعبيراً عن رؤيـة الإنسان المصري المضطهد إزاء واقع مجتمعـه الملـيء بالمفارقـات المخيبـة للطموح والآمال. مثّل هذا الشاب شخصية اشارية دالة على شخـصية الكاتـب، فضلاً عما يمكن أن نلتمسه من أن الأخير- أي الكاتب- حاضر في نصه عبـر شخصية الراوي الداخلي الذي على الرغم من انه كان متخفياً ولم نقرأ عن صفاته أو ما يتعلق به شيئاً يذكر في الرواية، ولم يشارك في الأحداث ألبته، إلا انه كان راوياً عالماً بتفاصيلها وبكل ما يجري من أمور واقعة خلف الكواليس، ومطلعـاً على كل ما يدور في دواخل الشخصيات ، مما يعد دليلاً على حضور المؤلف.

الشاب الصعيدي هو (سعيد الجهيني) الذي جاء ذكره بتـواتر (173) مـرة بالاسم و(21) مرة بالضمير، والذي أُسند إليه دور الممثل الرسمي لمولاه الـشيخ أبي السعود، ودور المحب الشغوف لـ(سماح) ابنة الشيخ ريحان.

وقد توسمت علاقة سعيد بكل منهما، أي بـ(أبي الـسعود وسـماح) بطـابع

([1]) الزيني بركات / 173.

النفحات الروحية الوادعة التي وجد فيها ما يستدرك به نواقص ذاتـه وضـعف اتزانها؛ فهو لا يفتأ عن بث مولاه كل المخاوف والهواجس التي كانت تضايقه من جهة السلطة الحاكمة. وكذلك الأمر بالنسبة لـ(سماح) التي أحبها حبـا عـذريا طاهرا، فقد شكلت – في خياله – طيفا بريئا وملاذا مستودعا فيه صحوة مشاعره الصادقة التي لمسنا فتورها واندثار غاياتها بعدما تعرض للقمع والتنكيل بحجة انه من المحرضين ضد السلطة الحاكمة؛ إذ ((يعرفه الطلبـة المجـاورون، أهـالي الربوع والحارات في الباطنية، طيبا، رقيقا، متدينا، يسرع إلى نجدة من تضيق به الأحوال، يسعى لتخليص امرأة من يدي مملوك يبغي اختطافها، يزعـق مناديـا، الطلبة الأزهريين، مهيجا الرجال، يلتفون حول المملوك، يقول عامة الناس، لـو أوتي سعيد قوة قرقماس المصارع لما جرؤ مملوك على اختطاف قشرة من سـلة تحملها طفلة، لكن الله خلقه ضئيل الجسم، كثير الأمراض)).[1]

وهذا هو السبب الرئيس وراء تعميق الشعور بالضعف والإحـساس بـالوهن الذي حال من دون استمرار سعيد في كفاحه وسعيه نحو رفع المظالم عن الناس عامة. ولو شُكلت هيئته الجسدية على خلاف وصفها المذكور لتعارض ذلك مـع تمثيل شخصيته لدلالة الجهة الضعيفة (المظلومة) التي تعجز عن الوقوف أمـام تسلط الجهة التي تضطهدها. ثم انه على افتراض تحقق التمني بإتيان سعيد قـوة هائلة (مصارعة) تسند روحه الثورية، لأصبحت طاقته أقدر على صد الظلم مهما كان متماديا، وبالنتيجة لما كان هناك تفاوت متباين بين كفاءة الجهتين (القـاهرة /المقهورة).ومن منطلق ((أن لغة الجسد هـي أيـضا تخـضع لنظـام الـدال والمدلول))،[2] فقد أحالت صورة الضآلة والنحول المترتب على كثرة المرض إلى مفهوم ضعف الطرف العاجز، حتى إن كان يمتلـك عزيمـة التـصدي للجـور

---

[1] الزيني بركات / 74 .

[2] لغة الجسد عبر العالم، رمضان مهلهل سدخان، الموقف الثقافي، ع43، س2003 / 143 .

والطغيان، كالتي أشارت إليه أفعال سعيد في المقطع المذكور.

إن التأمل الكبير بمجريات الأمور وتميز درجة الوعي عند هذه الشخصية هو الذي ولّد لديها الشك بشخصية المحتسب الجديد (الزيني) بعد التفاؤل بمساعيه خيرا في مطلع توليه المنصب. واستند ذلك الشك إلى أمرين متتابعين هما: إبقاؤه زكريا نائبا له على الرغم من علمه بممارساته القمعية ، ثم أمر تجاهله الشكوى المرفوعة إزاء احتكار برهان الدين للفول. ((تصور يا مولانا من سيقيم العدل، من سيمنع برهان الدين بن سيد الناس.. زكريا بن راضي. لكنني قلت في دماغي، ربما يحاول الزيني استخدام زكريا لما فيه خير الناس، رحت أرقب برهان الدين، لكنه استمر على حاله، طلعت إلى الزيني مرة ثانية، قال مثل هذه الأمور تستغرق وقتا(.....)، لا ادري يا مولانا ما الذي يقصده الزيني؟ حتى الآن لم يهز إصبعا في وجه برهان الدين، هل أندم على سيري أمامه يوما ؟ من ناحية أخرى توجعني المظالم)).[1]

وبناء على أن الشك هو أحد وجوه جدلية الوهم – الحقيقة،[2] نرى أن وقوع سعيد في نطاق هذه الجدلية منبعث من كون أيديولوجيته (الدينية/ الوطنية) تتكسر عليه الوهم الذي تصوره عن شخصية الزيني أول الأمر، لأن المواقف والحقائق الواقعية أظهرت خلاف ذلك، وجعلت ظنون فكره تقترب تدريجيا من اليقين، بالتفاعل مع مجريات الواقع الملاحظ. وكان لابد للسلطة المشكوك في أمرها أن توقف تلك الظنون وتقصي عن طريقها كل من يتضارب مع مصالحها وأهدافها الشريرة، لذا فإنها مارست ضد الجهيني أنواعا شتى من التعذيب النفسي والبدني؛ من اجل تعطيل إمكاناته الحيوية كافة، وتحويله إلى كائن صامت في النهاية.

سبق ذلك رقابة شديدة على كل تحركاته، بتسخير طالب آخر مجاور له، يقوم

([1]) الزيني بركات / 121 .

([2]) حول محطة السكة الحديد لإدوار الخراط ، الأقلام ، ع11-12، س1986 / 80 .

الشريرة، لذا فإنها مارست ضد الجهيني أنواعا شتى من التعذيب النفسي والبدني؛ من اجل تعطيل إمكاناته الحيوية كافة، وتحويله إلى كائن صامت في النهاية.

سبق ذلك رقابة شديدة على كل تحركاته، بتسخير طالب آخر مجاور له، يقوم بهذه المهمة ، هو (عمرو بن العدوى) الشخص الذي دفعه ظرفه المادي العصيب إلى الاستسلام لمغريات العمل في مسار التجسس والبص على الآخرين ؛ وهو ما شكل عاملا رئيسا هيأ لسلطة هذا الجهاز دوافع استمالته إلى جانبها، والتخلي عن منظومة القيم الدينية التي جاء لغرض تلقيها في الأزهر؛ من باب أن التعويل على العامل الاقتصادي يمكن المخططات العدائية من استغلال كل الجوانب المتعلقة به، من أجل إثارة الناس أو إقناعهم بفكر معين.[169] ومن هذا المنفذ أصبح عمرو بصاصاً مستصنعاً لا يهمه أي رادع قيمي من الوصول إلى آماله المادية. ((قال مقدم البصاصين (لا بد من وجودك على مقربة من سعيد الجهيني، عمرو يعرفه، ينام في الرواق بالقرب منه، عالم بطبائعه، بلحظات سروره ولحظات كآبته، وما يصاحبها من علامات او انقباضات وجه))).[170] غير أن هذا الدافع الذاتي لم يكن الوحيد في جعله متقنا للعمل المكلف به، وإنما اقترن به أيضا دافع خارجي تمثل في تهديدات الجهاز وضغوطه التي أجبرته على ذلك وأشعرته– في الوقت نفسه – بأنه مُراقب على كيفية أدائه للمهمة. ((عمرو لم يهدأ، لن تفوته شاردة أو واردة، لا تمر عليه نظرة ذات معنى إلا يدركها، ضحكة غريبة الإيقاع لا بد أن يرصدها (....)، عمرو يعلم انه ليس بمفرده، هناك من يرقب الخلق معه، يرقبه هو أيضا، يرفع عنه التقارير إلى مقدم بصاصي القاهرة)).[171] وبهذا يتبين ان دلالة التعاقد بين الطرفين، أي بين الجهة المخابراتية العليا وبين مستصنعها عمرو

([169]) الحرب النفسية، محمد منير حجاب / 153 .

([170]) الزيني بركات / 158 .

([171]) المصدر نفسه / 51 .

بن العدوى ترتكز على خط الإفادة المحسوبة لصالح كل طرف:

الترغيب	مقابل	الحصول على المال ورفع مستوى الوضع المعيشي (هدف عمرو)
الترهيب	مقابل	إتقان المهمة بجدارة (هدف مخابرات السلطة)

ثالثاً: الطبقة الشعبية:

نجد في هذه الطبقة مجموعة من النماذج الاجتماعية العامة، بعضها يمثل العنصر الرجالي، وبعض آخر مصور في لبوس أنثوي، فمن الأول تلفت نظرنا شخصية بائع العطور (الصفدي)، وهو ((أحسن من يستقطر الزيت من السوسن، يلخص ويركز روح السوسن)).[172] إذ تستوقفنا مهنة هذه الشخصية التي يدل عملها على استخراج عدة عطور من أنواع نباتية مختلفة؛ لكننا نلحظ أن التركيز هنا جاء مؤكدا على نبات واحد فقط هو السوسن أو ما يسمى بـ(الأيرس). وبمعرفة تشكيلة نورة هذا النبات التي تشبه القوس قزح نظراً لتعدد ألوانها وأشكالها،[173] مع علمنا أيضاً أن العطر هو من ضمن ما يمكن أن يحمل دلالة اجتماعية ثقافية خاصة،[174] فإنه بوسعنا أن نربط بين الطبيعة المتنوعة لنبات السوسن وكذلك عطره المستخلص وبين مدلول شخصية الصفدي بوصفها علامة جامعة وملخصة لمختلف أطياف المجتمع المصري الذي يشبه أطياف نورة السوسن القزحية، والذي يتبين انخداعه بمظهر الزيني بركات من خلال ما قاله الصفدي عقب العبارة المدرجة آنفاً عن مهنته. ((يا سلام على التقوى.. يا سلام على الصلاح.. كل ما قاله لا يصدر إلا عن رجل ابن رجل، مثله لم يخلق لينحني أمام جبروت أو سلطان..)).[175]

([172]) الزيني بركات / 49 .

([173]) ينظر: انتاج نباتات الزينة ، أبو دهب محمد أبو دهب / 267 .

([174]) ينظر: ما هي السميولوجيا ، برنار توسان، ت: محمد نظيف / 21.

([175]) الزيني بركات / 49 .

فكان هذا المقول مجسداً لفطرة الفكرة المتكونة في عقول معظم الناس عن شخصية الزيني المموهة لهم. وعلى وفق ما يعنيه نبات السوسن من الرقة والجمال فقد استعان به الراوي أيضا للدلالة على شخصية أخرى أنثوية رمز بها إلى مصر ،هي شخصية (سماح) التي لم نلمح فيها معالم الأنثى الحقيقية في نظر محبها (سعيد الجهيني). فقد كان ((لا يراها جسدا ونهدين ونحرا وجيدا وعنقا، هي إلى الروح أقرب، طيف خيال، وشوشة لا تمس، سوسنة لا تقطف)).[176]

ومن المعلوم أن القطف يعني المفارقة المحيلة للحياة إلى الذبول ثم النهاية، وذلك هو ما سيحدث فعلاً لسماح عندما يحيلها زواجها وسقوطها بأيدي الخائنين إلى تبدد طهرها وتلاشي جمالها، مما هو رامز إلى احتلال مصر وضياع خيراتها وذهاب أمنها وسلامها عندما ستقع تحت وطأة جيوش ابن عثمان الغازية، ليكون بذلك معنى متولد آخر يشير إلى حاضر الرواية المتأثر بنكبة حزيران التي آلت إلى فقدان مصر كفاءتها القائدة للمنطقة العربية نتيجة الإخفاق في مواجهة قوة الجيش الإسرائيلي. من هنا كان زواج هذه الشخصية الرمزية مصاباً جللاً على نفس سعيد، مما جعله فاقد الثقة إزاء كل مَن يوحي له بالمحبة، حتى تلك التي أبداها (حمزة) بائع الحلبة. ((الابتسامة على وجه حمزة بن العيد الصغير، كانت كلماته تبدو طيبة، الود المنسال من عينيه، الآن لا يدري القصد والهدف. في نفس هذا الموضع (كذا)، رأى سماح ألف ألف مرة، ذكراها تدفق الدم من الأوردة والشرايين، سماح. كيف أحبها يوماً ؟ كيف عانى ما عاناه ؟ لفظ الاسم بصوت عال من الطاقة. سمع ورأى ما يسقط النجوم الأعالي، ما يهوي بالنفس من شموخها، أدرك العطن جوهره. ظن أنها لا تمس، دب الخراب إلى وجه مليح، بارت الأرض)).[177]كما نلاحظ احتواء الرواية على شخصيتين نسائيتين تختفيان

([176]) المصدر نفسه / 73 .

([177]) الزيني بركات / 252.

عن ساحتها النصية، إحداهما كان ظهورها واختفاؤها مفاجئين تماما،هي شخصية المرأة البدينة التي شتمت الزيني اثر خروج موكبه من الأزهر.((شقت لنفسها طريقا حتى وقفت أمام بغلة الزيني، زعقت زعقة عظيمة حتى حظيت بانتباه الخلق، طلع عليها طلوع لا يهتف إلا بكلمة واحدة.. يا لئيم يا ابن اللئيمة. وعندما تنبه العامة هجموا عليها، ذابت كفص الملح)).[178] فـ(اللئيم) هو مَن اجتمعت خصال مذمومة في نفسه وحَسَبه.[179] كما انه ((من علاماتِ اللئيم المخادعِ أن يكون حسن القولِ سيء الفعل)).[180] والمرأة أرادت أن تلفت نظر الحاضرين إلى هذا الأمر، لكن ردة الفعل عليها كانت عكسية؛ لأن الناس قد وثقوا تماما بخطاب الزيني لهم في الأزهر. وهذه الصفة الغرائبية للمرأة ساعدت على إثراء الصراع بين الزيني ونائبه زكريا، فالأخير على ما أوتيه من موهبة الذكاء وسعة الاطلاع وسرعة الكشف لم يتمكن من العثور عليها واتخاذها مستمسكا يلزم به الحجة على حقيقة الزيني، سوى ما وصل إليه من أنباء عامة متضاربة تخص شأنها. ((إذن هي تعرفه، ربما أدى الإيقاع بها إلى كشف المستور من سيرة الزيني، قال المقدم في أول تقاريره، هي امرأة بلا أهل، سكان بين السيارج وشارع أمير الجيوش وباب الشعرية يعرفونها، يرونها أحيانا منذ صغرهم، لا يعرف بيت لها، قيل إنها تنام في أحواش الموتى خارج باب النصر واسمها أم سهير، وقال آخرون: بل اسمها (مسكة) وليس لها بنت اسمها سهير، وحدث أن شتمت الزيني في شارع الصليبية مرتين، وفي شارع المعز، ولكنها لم تظهر كأن الأرض انشقت، ابتلعتها، وقيل في تقرير بصاص موثوق به مكين إن رجلا عجوزا يجلس بجوار سبيل بشتاك دائما، معصوب العينين، حدث فقال هذه المرأة تذهب إلى الزيني

([178]) المصدر نفسه/ 63 .

([179]) ينظر: تاج العروس / 19: 358 .

([180]) الأدب الكبير والأدب الصغير، ابن المقفع / 37 .

بركات بن موسى، تعانقه، يتبادلان البكاء، تحتضن رأسه بين يديها، تناجيه بأرق الألفاظ، ثم تخبره بالأمور المقبلة القادمة وكل ما يحدث له وما يدبر ضده، قال العجوز إنها تخاوي عددا من الجان يخدمونها ويأتونها بصادق النبوءات، أما مَن هي؟ فلا يعرف العجوز، متى تخلو إلى الزيني؟ لا يعلم)).[181] وعلى ما يبدو فإن كل الأخبار عنها تبين امتلاكها خصائص خارقة وبعيدة عما يألفه البشر. فكونها بلا أهل، ونومها في المقابر، وظهورها أكثر من مرة ثم اختفاؤها، ومعرفتها للأمور المستقبلية، تدلل فعلا على أنها ذات صفات شبيهة بصفات العالم الآخر الذي يستطيع الإخبار ببعض الغيب، لما يمتلكه من قدرة على استراق السمع من السماء،[182]والذي جاءت تسميته بـ(الجن) من باب صفة تمكنه من الاختفاء عن الأبصار.[183] أما الشخصية الأخرى فهي العجوز الفقيرة (والدة عمرو بن العدوى) التي تختفي هي كذلك في طريق قدومها إلى القاهرة لرؤية ولدها الوحيد (عمرو). ((لم يعثروا لها على أثر، ولم يذكرها أحد بعد وقت قليل، لم يحتجها أحد يوما، إنما هي التي احتاجت الناس دائما، تعجب شيخ زاوية العميان، قال: ظننت أنها جاءت إليك، غامت عينا عمرو، رأى أمه فوق طريق مترب مهجور يصل بين قريتين، تقطعه ترع، حفر، غابات، نخيل(......)،وفي القلب حنين إلى عجوز لا يعرف مكانها، إلى أرض تمضي، بأي أرض تموت)).[184] إذ نلمح أنها شخصية وهمية ليس لها وجود مادي حقيقي في النص ، إنما اقترنت – فقط – بالبعد الإنساني لدى ولدها من حيث كونها دالة على ذاته النفسية التي ضلت طريقها وتاهت في خضم مخاطر سير دورها الفعلي مع السلطة بهدف الوصول إلى إشباع رغباتها الملحة وسد حاجاتها الفقيرة.

([181]) الزيني بركات / 88 .

([182]) ينظر: التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، فخر الدين الرازي / 19 : 134 – 135 .

([183]) ينظر: لسان العرب / 13: 95 .

([184]) الزيني بركات / 159– 160 .

المبحث الثاني

مكملات استقراء الشخصية

إن تكوين التصور العام عن الشخصية الروائية يقتضي النظر إلى كل ما يتعلق بها من معطيات فنية ينص عليها المستوى السطحي الذي يقوم بإبراز معالم بنيتها العميقة ويجعلها قابلة للإدراك ، على أنها– أي الشخصية – ليست محكومة بهذا المستوى فحسب، بل هي عنصر روائي متولد على شكل قيم ومواصفات مدمجة في بنية تصويرية تبرز خصائصها ضمن وضعية إنسانية متميزة بمدلول سياقها الخاص بها.[185] وهو ما سنبينه في المحاور الآتية:

أولاً: الاسم و اللقب:

الاسم هو أولى العلامات الدالة على ذات الإنسان والمصاحبة له منذ الولادة حتى الممات، كما انه يعد اللافتة الأولى للهوية التي يدخل بها الشخص في المجتمع.[186] والاسم هو من الوَسْم والسِمَة التي توضع على الشيء فيعرف به، والوَسْم هو العلامة.[187]وأي علامة لا بد أن تكون قادرة على إحضار الغائب لأجل تمثيل المعنى الداخلي (الفكري) عن طريق سطحها الخارجي (اللغة).[188]

وفي اطار العمل الأدبي يوصف الاسم بـ((انه تحديد انتقائي يلوح شاخصا كدلالة على النص)).[189] وقد لمحنا ذلك في الرواية عبر المحتسب الجديد الذي

---

(185) ينظر: سميولوجية الشخصيات السردية ، (عن النت).

(186) أسماء الناس معانيها وأسباب التسمية بها ، عباس كاظم مراد / 1: 12. وينظر: علم الاشارة (السيميولوجيا) ، بيير جيرو ، ت: منذر عياشي / 141 . وسيميائيات التواصل الاجتماعي ، بيير غيرو، ت: محمد العماري ، علامات ، ع12 ، س1999 / 46 .

(187) ينظر: تاج العروس / 38 : 305 – 306 .

(188) السيميائيات الواصفة ، أحمد يوسف / 53 .

(189) الحكاية والمتخيل (من السرد القصصي الى الجسد في الصورة)، طاهر عبد مسلم علوان ، عمان، ع58 ، س2000 / 58 .

دخل مجتمع قاهرة المماليك لافتا الأنظار إلى شخصيته المموهة، بـدءا باسـمه (بركات بن موسى)، مقدم عليه لقب (الزيني) ، إذ نلاحظ أن الاسم متكون مـن جزأين احدهما يحمل لفظة (بركات) التي تعنـي ((صاحب الخيرات))،[190] والتي جـاءت بصيغة الجمع تكثيفا لدلالـة ما تحمله من معنى ايجابي.

((هاهي الباء، حرف الباء، بالضبط بركات، بركات بن موسى، أعلى الصفحة، أقصى الركن الأيسر كلمة واحدة، حروف خمسة لا غير، المداد اسـود، الخـط رفيع " بركات " لو نظر جاهل إلى الورقة لظن خلوها من أي حرف عدا الاسـم، وما الذي يعنيه لفظ واحد في صفحة بيضاء ناصعة تحت ضوء الشموع)).[191]

في حين يحمل والده اسما من أسماء أنبياء الله تعالى، هـو (موسـى) عليـه السلام. ونعتقد أن اختيار اسم هذا النبي تحديدا من دون غيره كان لغاية مقصودة، ذلك أن النبي موسى (عليه السلام) هو من أكثر الأنبياء ذكرا في القرآن الكـريم، إذ ذُكر مئةً وستاً وثلاثين مرة.[192] كما ان الله تعالى اصطفاه من بـين الخلـق لتكليمه، فكان من الرسل الكبار والأنبياء الأطهار ومن أولي العزم . وهنا تبـرز خصوصية المكانة العظيمة التي شرفه الله تعالى بها، مما يمكن أن نستشعر مـن خلالها الوقع الكبير الذي يحدثه سماع اسمه في النفس.

من جانب آخر يتوافق مدلـول البركة توافقا تاما مع مدلـول الاسم الأعجمي المركب (موسى)، إذ ان ((مو هو الماء ، وسى هو الـشجر))،[193]وقـد انـدرج الاثنان – أي الماء والشجر – ضمن معنى البركة.[194] وبذلك يكون كلا الاسمين

([190]) الأسماء ومعانيها ، وليد ناصيف / 35 .

([191]) الزيني بركات / 38 .

([192]) ينظر: الأعلام الأعجمية في القرآن (تعريف وبيان) ، صلاح عبد الفتاح الخالدي / 146

([193]) تفسير البغوي (معالم التنزيل) ، ابن مسعود البغوي / 3: 436 .

([194]) ينظر: تفسير مقاتل ، مقاتل بن سليمان الأزدي / 2: 366 .

(بركات وموسى) مركبين بشكل متناسب مع بعضهما بعضاً؛ لأنهما ذوا مؤشر جيد ودلالة مُطَمْئنة لسامعهما.

يزيد في قوة هذا المؤشر أيضا، لقب (الزيني) المُسبغ على الاسم، بناءً على ما تتصف به هذه الشخصية – زوراً وخداعاً – ((من فضل وعفة، وأمانة وعلو همة، وقوة وصرامة، ووقور هيبة، وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب الجاه، ومراعاة الدين)).[195] غير أن هذه الدلالة – كما رأينا – تقف على طرف نقيض مع الذات الشخصية التي لمسنا شرور أفعالها وسوء نيتها المخفية عن الناس المخدوعين باسمها ولقبها، خداعهم بظواهرها المبهرجة.

أما اسم والدته فإن معناه يشير إلى طائر أسطوري يمتلك قدرات خارقة، تتناسب وقدرة الزيني المثيرة للدهشة. ((بركات بن موسى له مقدرة الاطلاع على النجوم، أمه اسمها عنقا)).[196] فقد جاء ذكر العنقاء في الأساطير الفرعونية، وضربوا بأسطورته المثل للشيء الذي نسمع به ولا نراه، إذ قيل عنه: انه طير غريب الأطوار، عظيم الجثة، يبيض بيضا بحجم الجبال، ويبعد في طيرانه كثيرا.[197] ونلمح أن بعض هذه الصفات تتآزر مع ما عرفناه عن شخصية الزيني بركات، فمثلا ما نسمع به ولا نراه من الممكن أن يشير إلى عالم الجن الذي لديه مقدرة الاطلاع على بروج السماء، والذي يتصل به الزيني بعلاقات خفية جعلته هو أيضا يمتلك هذه المقدرة. أما ابتعاد هذا الطير في طيرانه ففيه إشارة إلى كل محاولات الزيني الهادفة إلى إبعاد ما يثير الشكوك نحوه، ومن ثَمّ إخفاء حقائق أفعاله المخطط لها من اجل غايات شريرة تنأى تماما عن خواطر الناس الواثقين

([195]) الزيني بركات /30 .

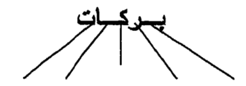
([196]) الزيني بركات / 38 .

([197]) ينظر: الطير في حياة الحيوان للدميري، تحقيق: عزيز العلي / 169–170. والعنقاء في المتخيل العربي، ماجد السامرائي ، عمان ع48 ، س1999 /60 .

بشخصه. وبالنسبة لغرابة الأطوار فهي تنم عن اتصافه بها كذلك.

إن استخدام الأسطورة أنموذجا للسلوك البشري ربما يكون تعبيرا عن جانب الخير منه أو جانب الشر، بحسب ما يريد مستخدمها تبليغه للسامع أو القارئ.[198] والعنقاء هنا مثلت ذلك الجانب الشرير الذي اتصف به سلوك الزيني عبر طبيعته الموسومة على حسب ما يوافق طابع الشخصية الأسطورية.

وبغض النظر عن دلالة اسم الأب المناقضة لطبيعة هذه الشخصية، ودلالة اسم الأم الموافقة لطباعها وملكاتها، فإننا لو قابلنا الحروف الخمسة (ب ، ر ، ك ، ا ، ت) التي يكوّن مجموعها اسم (بركات)، بكلمات مبدوءة كل منها بحرف من أحرف هذا الاسم لرأينا أن تلك الكلمات جميعها معاكسة أشد ما يكون لواقع عمل الشخصية الحاملة لهذا الاسم.



براءة	رعاية الحقوق	كمال الخُلق	إخلاص	تسامح
خبث	إهمالها	نقصانه	خيانة	ضغينة

إذن يتضح أن اللقب مع الاسم (الزيني بركات) دالان معاكسان لعمل قصدي مضمر يشكل جزءا من قناع يغطي هيكلة هذه الشخصية المزيفة. لأن القصد يحدد الغرض المتوخى،[199] فقد تمثل هذا الغرض في تصوير الخداع بمختلف أشكاله. من جانب آخر ذي علاقة بصلات الزيني الخفية مع عالم الجن نلقى شخصية أخرى مسماة باسم ذي دلالة تلتقي مع كيفية تعاملها المثيرة مع المساجين، إنها شخصية السجان (عثمان) الذي يتولى أمور التنكيل بهم، والذي

---

(198) في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، محمد مفتاح / 83 .

(199) المصدر نفسه / 53 .

يعـــني اسمه ((الجان من الحيات)).[200] إذ معلوم أن الجن والحية كليهما مثيران للخوف ، نظرا لما يتوقع منهما من أذى قد يصيب الإنسان ويؤدي به إلى الهلاك، وللأمر عينه سخر الزيني هذه الشخصية لوظيفة مهلكة تعمل على إدخال الرهبة في نفس المسجون، كالذي تتبين صورته في طريقة تعذيب المحتـسب الـسابق (علي بن أبي الجود).

((ثلاثة وتسعين يوما لم ير خلالهما إلا وجه عثمان، إذا دق البـاب فـي أي زمان، يجيئه مبتسما كأنه لا ينام ولا يفارق المكان أبدا، كأنه يعرف متى ينـوي دق الباب فينتظر، وبمضي الزمن بدأ علي بن أبـي الجـود يخـشى الابتـسامة والعينين الهادئتين، حتى صار يزوغ عن صاحبهما، وربما وجد نفسه محـصورا بالبول، يكاد يطق ، لكنه يأبى دق الباب)).[201] فهو إذن يؤثر تحمله عذاب ذلك على إعلامه بالحالة التي هو فيها؛ لأنه على يقين تام بأن الابتسامة المرسومة في وجه سجّانه (عثمان) ما هي إلا شفرةً متبعة في طرائق تعذيب المساجين، وهـي من تعابير الوجه التي تقع ضمن الشفرات غير اللغوية.[202] ويُقـصد بالـشفرة: ((مجموع السنن والأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج الرسـالة أو توصـيلها، فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلـى النسق نفسه، وإذا كان إنتاج الرسالة هو نوع من التشفير،فإن تلقي هـذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول هو نـوع من فك الشفرة)).[203]

من هنا كانت رسالة التخويف التي أصدرها (عثمان) والتي يجليها معنى اسمه أيضا كامنة في شفرة ملامح وجهه الوداعة التي استطاع علي بن أبـي الجـود

([200]) معجم الأسامي، يحيى السامي / 356 .

([201]) الزيني بركات / 131 .

([202]) السيمياء والتأويل ، روبرت شولز ، ت: سعيد الغانمي / 248 .

([203]) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، اديث كيروزيل ، ت: جابر عصفور /266 – 267 وينظـر: في النقد الادبي ، صلاح فضل / 70 .

تحليلها وفهم مدلولها بناء على غرابة ورودها في محل إهانته وإذلاله ، ومن ثَـمّ لم تكن – بحسب منظوره – إلا أولى الخطوات الآيلة إلى عقوبة مميتة.

إن إعطاء مظاهر خارجية تحدد كينونة العنصر البشري على وفق ما تقتضيه القصدية التي وُضع من اجلها الهدف المطلوب لا يقتصر– فحسب – على الفعل والسمة وملامح الهيئة الجسدية الخاصة به، فقد يكون للاسم الموضوع دور بالغ في الإيحاء بدلالة ذلك عامة؛ بل إذا كان الاسم يزودنا بغطاء ما فإنه يسمح للشخصية أن تعيش خارج الملامح الدلالية التي تخلقها على نحو كلي.[204] لهذا جاء التركيز على ذكر شخصيات رواية الزيني بالاسم – كما أسلفنا ذلك في بداية المبحث الأول– ، إذ ((يحدد الاسم الشخصية داخل الرواية ويجعلها معروفة))،[205] كما انه ((يمكن أن يكون – بفضل تعليله – عنصرا هاما (كذا) في التضعيف الدلالي))،[206] مما نحلل عبره أشكال تجلياتها في نسيج النص.

يضاف إلى ذلك دور اللقب فهو الآخر يمنح المفهوم المتكون في الذهن عن شخصية ما، إسنادا دلاليا لا يقل أهمية عما يمنحه اسمها. وعدا ما تبين لنا بخصوص متولي الحسبة (الزيني) فإننا نلمح مقاربات الشيء نفسه مع نائبه (الشهاب الأعظم زكريا بن راضي)، ونركز هنا على لقب (الشهاب) الذي نراه موائماً جدا بالنسبة إلى اختصاص عمل الجهاز المسؤول هو عن إدارته، والقائم على التجسس في نقل الأخبار.

وبما أن شيوع تسميات معينة يرتبط ارتباطا وثيقا بالسياسة التي تنتهجها الدولة ، أو بالعقيدة الفكرية التي تعمل على تثبيتها في المجتمع،[207] فالأمر يشمل

([204]) البنيوية وبناء الشخصية في الرواية ، جوناثان كيلر، الأقلام ، ع ، س 1986 / 78 .

([205]) الشخصية والراوي في (أنت منذ اليوم)، سمر روحي الفيصل، راية مؤتة، مج2، ع2 ،س1993 / 177

([206]) سيميولوجية الشخصيات الروائية ، (عن النت).

([207]) سيميائية أسماء الأعلام في الوقائع الغريبة ، محمد العافية ، الأقلام ، ع6 ، س1990 / 118 .

– كذلك – ما يضفى على تلك التسميات من ألقاب، كالذي نلمسه في هذا اللقب – أي الشهاب – لما له من علاقة وثقى بالطريقة السياسية التي ينهجها زكريا مع الناس أجمع، بل حتى مع المقربين إليه بوصفه كبير البصاصين والمطلع على الأمور كلها عامتها وخاصتها.

وفي لفظ (الشهاب) إشارة دالة على تجاوز حدود السر والكتمان فيما يتعلق بالتجسس على ما هو واقع ضمن الخصوصيات. حيث الشهاب متولد بسبب استراق الشياطين أخبار السماء، ((والاستراق افتعال من السرقة وهو أخذ الشيء بخفية، شبه به خطفتهم اليسيرة من الملأ الأعلى، وهو المذكور في قوله تعالى:{**إِلاَّ مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ** } [الصافات: 10]، والمراد بالسمع المسموع ، والشهاب (...) الشعلة الساطعة من النار الموقدة، ومن العارض في الجو، ويطلق على الكوكب لبريقه كشعلة النار)).[208]

ولا شك في أن القاعدة التي تنطلق منها الفرقة البصاصة مبنية هي الأخرى على هذا الأساس، أي على خطف المعلومات أو سرقتها خفية، ثم إعلام زكريا بها إرضاء لغاياته التي طال شرر نارها معظم الناس فعانوا ما عانوه نتيجة ممارساته الوحشية إزاءهم، واستخدامه أساليب القمع والظلم التي أذلتهم فأدخلت القهر في قلوبهم وأحرقت أجسادهم بشتى أنواع التعذيب. كما يتبين انه بحكم مركزه السياسي (نائباً للمحتسب)، ومكانته الكبيرة في الدولة، فقد أُسند لقبه إلى اسم التفضيل (الأعظم) الذي يفيد معنى الزيادة على غيره في نسبة الشيء المماثل، وهو بالفعل كذلك، إذ انه أعظمهم منزلة وأذكاهم تدبيرا في القول والعمل.من هنا أصبح تركيب (الشهاب الأعظم) هو اللقب الأوفى دلالة على شخصية حامله من الناحية الأدائية والسلطوية في الآن نفسه.

أما بالعودة إلى دلالة اسم (زكريا بن راضي) فنجد أنها مخالفة لما هو عليه

([208]) روح المعاني / 14: 23 .

شأنه ، فـ(زكريا) هو اسم لنبي مذكور في القرآن الكريم مرات عديدة، منها في قوله تعالى:{ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا} مريم، الآية (2)، إذ نلاحظ أن الرحمة قد وردت مع اسمه عليه السلام، والرحمة هي النعمة، وقيل: زكريا نفسه رحمة من الله على أمته وأمة محمد صلى الله عليه وسلم.[209]

في حين أن ما ألفناه عن شخصية زكريا في الرواية معاكس لهـذا المـدلول تماما؛ لأن أفعاله كلها بعيدة عن الرحمة والإنسانية، بل هي لا تنم إلا عن قـسوة قلبه وفظاظة سلوكه. وقد كان بإمكانه أن يسعى بما رُزق به من نعمـة الـذكاء والفطنة لخدمة شعبه نحو ما فيه خيرهم وصلاح أمورهم ، غير انه استخدمها في أذيتهم بوسائل شتى، فكانت نقمة عليهم وليست نعمة تحفهم بالرعاية والأمـان . وكذا اسم (راضي) الذي يدل على الرضا والإرضاء، فهو ما لم يتحقق وجوده في خلقه المسمى(زكريا). بهذا يتبين أن دلالة اللقب مع التسمية منشطرة على بعدين، احدهما: ملائم لفعل هذه الشخصية، والثاني على طرف نقيض لطابعها الذاتي.

ومن اللافت للانتباه أن الرجال المقربين لـ(زكريا) مسمون بأسماء وألقـاب تعبر عن دلالة تشير إلى دورهم الفعلي معه، وتوحي بتقمصهم لبعض خصائص شخصيته الداهية، كشخصيتي (مبـروك)، و(جبـران) الملقبـين باللقـب ذاتـه (الأخرس)، وكذلك ناظر الديوان (شهاب الحلبي). فالمشاعلي (مبروك الأخرس) يعد المسؤول الأول عن إدارة السجن المعتم المدفون تحت بيت زكريـا، وهـو الرجل الذي أهّلته طاعته الكبيرة موقعا مقربا جدا إلى سيده.

((بجواره طبق نحاس، يقرعه بيد قصيرة من الجلد مـرة واحـدة ، يجيئـه (مبروك)، لو همس سيده باسمه يجيء فورا كأنه يقف الوقت كله منتظرا لحظات اضطجاعه إلى الوسادة عندما تدور الأسئلة بعقله))،[210] وهذا ما يعني أن مبروكا

---

(209) التفسير الكبير / 21: 153 .

(210) الزيني بركات / 93 .

كان بمثابة السكرتير الخاص لزكريا بالمفهوم العصري الحديث. ((لا أحد يصحب زكريا غير مبروك، يمشي مجاورا له)).[211]

وهو مطلع على جرائمه كلها، بل هو مشارك معه فيها؛ لأنه هو الذي كان يقود المساجين المظلومين إليه ، ويعصب عيونهم ، ويزجهم زجا مسفرا عن معنى طرائق استعباد الإنسان وإذلاله. ويشير اسمه إلى معنى الخير والبركة، على خلاف حقيقة أمره الكامنة في (الشر) . أما (الأخرس) فمعلوم انه يعني فقدان القدرة على النطق ولم تكن حاله كذلك، إذ ((يبدو للغرباء أخرس ، لكنه يتحدث قليلا جدا، أحيانا يعنف زكريا ويلومه لوما قاسيا، زكريا يقبل هذا ويصغي إليه، وينفذ ما يقوله مبروك)).[212] إذن فهو يتظاهر بهذه العاهة لكنه – كما نرى – يشير أحيانا على سيده بأمور مهمة لا يتغاضى الأخير عن تنفيذها؛ لتيقنه من انها تصب في مصلحته الخاصة. وأمر كهذا استوجب جعل هذه الشخصية قليلة التحدث جدا، لدرجة توحي بها أمام المقابل على أنها فعلاً بكماء، كي لا تلفت النظر إلى دهائها المتواري، ومكانتها المهمة عند نائب المحتسب، ولهذا لم نشهد أي كلام يصدره الراوي على لسانها بشكل مباشر.

ولغايةٍ تساير طبيعة العمل المخابراتي الذي يشرف عليه (زكريا) والذي يحتم حفظ شؤون أمثاله المتنفذين في السلك السياسي، والتكتم على كل ما يخص حياتهم الذاتية تكرر إطلاق لقب (الأخرس) على تابع آخر له، هو (جبران) الذي يدل اسمه على صفة ثابتة في مسماه يتطلبها دوره الفعلي، إذ ان جبران من الجبر بمعنى الشجاع،[213]وهي صفة يحتويها شخصه حقاً، ومن خلالها أضحى حرسا خاصا لزكريا الذي عُرف عنه انه لا يضع ثقته الخاصة في شخص ما إلا إذا كان

([211]) المصدر نفسه / 261 .

([212]) المصدر نفسه / 145 .

([213]) الأسماء ومعانيها / 49 .

مستحقا لها. ((مشى على مهل يتبعه جبران الأخرس أحد رجاله الأشداء ، دائما يسافر معه، يحميه من غوائل الطريق، ما تخبئه النفوس من حقد)).[214]

وانطلاقا من دلالة (الشهاب) المصاحبة لمعنى الخطف كما سلف ذكره، فقد سُمي أحد أعوان (زكريا) بهذا الاسم أيضا، وذلك تطابقاً مع مقام وظيفته المكلف بها.((شهاب الحلبي ناظر الديوان أضاف اسمه منذ عامين تقريبا، لم يطلب زكريا صفحته للاطلاع عليها،(....) لولا سرية الأمر لأرسل في طلب شهاب الحلبي ليجمع كل ما تناثر من معلومات حول الزيني، لكن لكي يرسل إليه لا بد من اجتياز حارات مسكوكة ودروب مغلقة ويتجنب عسس وعيون زكريا نفسه،(....) ما أحوجه الآن إلى شهاب الحلبي بالذات، شهاب الحلبي لا يكلف روحه عناء البحث، لديه ذاكرة عجيبة ، يعرف آلاف الأشخاص، ما يخصهم ، لا ينسى أمرا قط ولو مرت سنون، يذكر ما تبودل من أوراق وتقارير، ما أُضيف من معلومات وسطور في أي سنة من السنين)).[215]

وبذلك يتبين لنا أن كلاً من الشخصيات الثلاث (مبروك الأخرس) و(جبران الأخرس) و(شهاب الحلبي) موسومة بخصائص وسمات تتضمنها شخصية سيدهم (زكريا) ، إذ إن الأول اتسم باليقظة والنباهة وسداد الرأي بدليل إصغاء زكريا إليه والتزامه بتنفيذ ما يقوله له. في حين تمثلت سمة الثاني في الشدة والقوة المجتمعتين بمعنى واحد هو الشجاعة، وإن كانت موجهة باتجاه سيء؛ لأنها موضوعة في حماية رجل ظالم طاغ. أما الثالث فقد تميز بالذاكرة المقاومة لعامل النسيان والمتسعة لاحتواء معلومات هائلة، نادر توفرها عند أي شخص آخر. وكل ما ذُكر من ذلك عموما قد ألفناه في شخصية الشهاب الأعظم الذي تمكن – بفضل امتلاكه لهذه الخصائص مجتمعة – من الحفاظ على منصبه بمجيء عهد

(214) الزيني بركات / 61 .

(215) الزيني بركات / 37 .

الزيني وتشييد أرقى نظام في ذلك العصر يُشهد له بالحداثة والتطور.

وقد أوقفتنا شخصية منضمة لشبكة هذا النظام الخاص بجهازه يحمل مجموع تركيبها الاسمي مرجعين نباتيين، هي شخصية (إبراهيم بن سكر والليمون) الذي يعد من أخلص بصاصيه المستصنعين، ومن أكبر الشعراء والمغنين في مصر، يلتقي به زكريا كل أسبوع ليستمع إلى ما يجلبه من أخبار أصحاب الربابة والمنشدين في المناقب وحلقات الأذكار، مدليا إليه بكل ما يدور بينهم من نوايا. إذن لم يكن السماع إلى الشعر أو تطريب النفس بالمغنى هو هدفه المرتجى من الالتقاء ، علما انه لو كان كذلك لتلاءم مع إحدى فوائد الليمون بوصفه نباتا مهدئا للأعصاب،[216] من زاوية أن الإنسان إذا استمع للشعر والشعراء أو للمغني والطرب يجعله – أحيانا – مستشعرا براحة نفسية تنسيه جزءا من هموم الحياة ومتاعبها، وبالنتيجة تعمل على الحد من توتر أعصابه واسترخائها. لذا نعتقد أن السبب في عدم وضع الليمون اسماً لذات الشخصية عينها وجعله اسما لوالدها إنما كان إشارةً إلى أولوية الغاية المرجوة عند زكريا – وهي معرفة الأخبار– والمقدّمة على منفعة ملكتها الموهوبة بالشعر والغناء .

أما فيما يخص تقديم اسم نبات السكر على اسم الليمون فمرده أمران، أولهما: ان السكر من المصادر المانحة للنشاط والحيوية، وهو ما يجب أن يكون عليه البصاص، بل يعد ذلك في مقدمة مؤهلاته لعمل البص. والآخر: انه في حال تناول الليمون المركز وحده قد يعرض الإنسان لأذى كبير؛ لأنه يسبب حروقا في المعدة،[217] فتحصل بذلك المضرة منه، والأولى حصول الانتفاع به عن طريق مزجه مع مادة أخرى غالبا ما تكون هي مادة السكر التي تعمل على تخفيف حدة الحموضة المحرقة فيه بنسبة كبيرة، وربما هذا ما تحمله دلالة اجتماعهما معا في

---

(216) ينظر: النبات والثمار/ 134– 135 .

(217) النبات والثمار/ 136 .

لافتة الاسم المشتركة عبر واو العطف بين (سكر والليمون)، بالنظر إلى الــرأي القائل:((إن الاسم لا يختص بسماته إلا متى أحكمت العلاقــات بــين المكونــات والسمات في قطعة واحدة ولوحة واحدة)).[218]يرد نبات آخــر سُــميت باســمه شخصية والد سماح هو الشيخ (ريحان)، ففي هذا الاسم دلالتان: دلالة منــسجمة مع رغبة حامله في مجالسة الملوك والأمراء والتقرب إليهم عن طريق ربط هذه الدلالة مع نوع من أنواع هذا النبات يُطلق عليه بالحشيشة الملوكية.[219]

ودلالة أخرى منافية لشخصه تتمثل في أن الريحان نبات مقرون في كتاب الله بجنة المقربين[220]، وهي منزلة لا ينالها إلا من كانت أعماله صالحة، في حــين كانت أعمال هذا الشيخ منكرة للغاية، ولاسيما موافقته على مصاهرة أحد أنجــال الزمرة الغادرة مقابل إرضاء مصالحه الدنيوية، وما كان في تاريخ حياتــه مــن إتيانٍ للفاحشة – سراً – في بيت من بيوت الدعارة.

صاحبة هذا البيت هي (سنية) التي وُضع اسمها على غير مسماه؛ لكونه دالاً على الارتفاع والعلو،[221] بخلاف فعلــها القبيح الــدال على انحطـــاط ســلوكها وهــبوط مستواها الخُلُقي. أما اسم (سعيد) الدال على معاني الــسرور والفــرح والسعادة، فهو على خلاف شؤون حياته المليئة بالنكــد والــشقاء نتيجــة الفقــر والحرمان ومآسي الظلم التي شهد صورها وذاق مرارتها.

ومن الشخصيات التي طابق اسمها دورها في النص جارية تــدعى (وســيلة) الرومية التي دفعها الزيني إلى بيت نائبه (زكريا) كي تنقل ما يجهله عنــه مــن أسرار وخفايا، كقتله غلام السلطان والتمثيل به. فهي – بالفعل – كانــت وســيلة

---

(218) العلامات والتسمية (شرح الاسم) ، المنصف عاشور، الحياة الثقافية ، ع55 ، س1990 /69 .

(219) النباتات الطبية ، فوزي طه قطب حسين / 209 .

(220) سورة الواقعة ، الآية (89) .

(221) معجم الأسامي / 267 . وينظر: الأسماء ومعانيها / 102 .

الزيني وأداته المساعدة في الوصول إلى غايته الكامنة في إرغام زكريا على الاستجابة لشخصه وتهديده بأن يبلغ السلطان بما فعل إن لم يوافقه أو يطيعه.

كما يرتكز الارتباط بين الزيني وجاسوسته (وسيلة) على جنسيتها الرومية،* إذ يوحي انتماؤها إلى هذه البلاد تحديدا عن علاقته المتعاونة مع الأتراك.

وفي تسمية (منصور) وهو زميل سعيد الجهيني في الرواق نلمح تلاؤما بين الاسم ودور صاحبه الموظف لإسداء الحِكَم والنصائح المكرسة في حدود الخير والحق، وكأن اسم هذا الطالب الذي رأيناه مصاحبا لسعيد على طول المسار النصي علامة رامزة لمعنى الحق الذي ظل سعيد يناصره في دواخله بإصرار مستمر، على الرغم من تيقنه بأنه سيجر بسبب هذه المناصرة ويلات جمة.

عموماً إن دوال الأسماء في الرواية تفضي بنا إلى أن النسبة الكبيرة من العلاقة بين مدلولاتها وخصائص شخصياتها المسماة بها وأدوارها قد انصبت في كنف التضاد القائم بين الجانبين، وهو ما عزز المفارقة التي يحملها الشكل الاسمي لعنوان الرواية مع تقنع شخصيتها الرئيسة (الزيني) برداء الغموض تارة وبالطابع الوهمي المضلل تارة أخرى.

ثانياً: الحوار:

إن لكل شخصية مميزات معتدة بطبيعتها الذاتية، لكن هذه المميزات قد لا تبدو مكتملة إلا عند توفر ضرورة أخرى مُلِحة، هي مدى انسجام منطقها المتكلمة به لذلك المستوى الذي هي فيه؛ إذ كثيرا ما نصدر أحكاماً بحق شخصيات متنوعة نواجهها في الحياة من خلال ما تتفوه به من كلام في عدة مواقف ، فندلي عنها الرأي بأنها لبقة أو مضطربة أو شريرة أو خيرة أو انها على الفطرةوما إلى ذلك.

---

* استندنا في معنى الرومي بأنه (التركي) بناءً على ما جاء في بدايات نص الرواية من ان "رومي تعني التركي العثمانلي" . الزيني بركات / 14.

وحقيقة هذا الأمر تجعلنا نسلم بأنه ثمة ((علاقة بين الكلام والمتكلم بـــه، أو القائل والمقول، استنادا إلى ارتباط الحوار بالشخصيات المتكلمة بـــه)). [222] لـــذا كان لزاما ان يراعي الكاتب هذه العلاقة حين كتابته حوارات نصه الفنـــي، بـــل حتى حين يقوم بالنقل أو التعبير عن طبيعة ما تفكر به.[223] ومن أجـــل إشـــعار القارئ بمعاصرة الحدث الذي يقرؤه ((يتم تشخيص الكلام في الروايـــة مباشـــرة بواسطة الحوار))؛[224] المعني بخروج السرد عن إطار الشرح المعتاد إلى إعطاء نوع من الحرية للشخصيات الروائية، وذلك عبر إجراء الكلام الدائر حول حدث ما على ألسنتها مباشرة، أو الولوج إلى دواخلها للكشف عما يدور بينها وبين ذاتها من أفكار وتساؤلات، ((والحوار إذ يسهم في خلق الجو العام والأجـــواء النفـــسية الخاصة للشخصيات، فإنه يسهم في النتيجة مرة أخرى في رسم هذه الشخـــصية، وخط بعض أجزاء هويتها)).[225]

من هنا يتبين ((أن التقديم الموضوعي للشخصيات يستلزم مـــن الكاتـــب أن يعتمد على الحوار، وإهماله أو التقليل من شأنه في القصة ينقص مـــن قـــدرها، بوصفها جنسا أدبيا له خصائصه، ولكن الكاتب القصصي لا يلزمه وحده كما هو الشأن في المسرحية، وان يعتمد مع ذلك على الحديث النفسي)).[226] مما يفهم عنه ان الحوار يعد من المميزات الأساسية لحضور الشخصيات، وأهم وسيلة للاتصال فيما بينها.[227] فضلا عن الكشف عن مكنوناتها الداخلية.

وقد جاء الحوار في نص الرواية بنوعيه (الخارجي والداخلي):

---

(222) مشكلة الحوار في الرواية العربية ، نجم عبد الله كاظم / 77 .

(223) المصدر نفسه / 78 .

(224) النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، بيرنار فاليط ، ت: رشيد بنجدو / 49 .

(225) مشكلة الحوار في الرواية العربية / 96 .

(226) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، عمر الطالب / 36.

(227) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم / 44 . وفن القصة، محمد يوسف نجم / 117 .

أ-**الحوار الخارجي**: ويقصد به الحوار الذي تجريه شخصيتان أو أكثر فيما بينها فيكون كلام كل منها مسموعاً وموجهاً للأخرى.

واحتوت رواية الزيني حوارات متعددة بين أشخاص من عموم الناس لم يعين لهم الراوي أسماءً محددة، وإنما اكتفى بالإشارة إليهم بمفردات مجردة أو بعبارات تبين جانبا من صفاتهم، من قبيل (البعض ، آخر، رجل، أحدهم ، ترزي للأمراء ولأرباب الدولة تجاوز الأربعين ، أكبرهم سنا، غليظ الصوت ، قصير القامة ، أشيب الشعر، التاجر الصغير، رجل رفيع أسمر، النصراني)، وهي أوصاف نلتمس فيها التنوع الدال على عمومية شخصيات الطبقة الشعبية التي لم يكن شأنها أو مكانتها في أحداث الرواية مهملا؛ لأنها تمثل الجهة المحكومة والواقعة ضحية لطغيان السلطة على مدى أزمنة متعاقبة شكلت وحدات أساسية للرواية هي:

- عهد المحتسب السابق (علي بن أبي الجود).
- عهد المحتسب الجديد (الزيني بركات).
- عهد الرضوخ لسلطة العثمانيين بعد انتهاء ولاية المماليك على أيديهم.

وإن دل التغييب الاسمي لأفراد هذه الطبقة العامة على شيء فإنما يدل على تغييب السلطة حقهم الطبيعي في العيش بحرية وكرامة تامتين إن كان على مستوى الواقع الفكري أو الاقتصادي أو الاجتماعي بشكل عام، وهو معادل رمزي قصد به الكاتب ما كان جاريا في واقع عهده الحاضر من تهميش واستلاب لحقوق الشعب والأمة.

ومن نماذج تلك الحوارات، الحوار الذي أورده الراوي (البندقي). **((قال البعض هذا مستحيل فانقطاع الأخبار معناه أن حدثا فظيعا لا نجرؤ على التفكير فيه وقع، صاح البعض ، وهل يقع فعلا ما لا نجرؤ على الظن به؟ لا يمكن، جيش السلطان من فرسان الإسلام وحماته، كل فارس منهم مقوم بألف من العثمانلية وكما غلبهم الأشرف قايتباي فلا بد من هزيمتهم على يد الغوري، يقول**

آخر: إذا صح هذا فلماذا لم تصل رائحة من الأخبار المفرحة؟ لم تدق البشائر ولا الطبلخاناه، كيف نصدق أن شيئا لم يقع ، لم يحدث، حتى الأمور هنا مضطربة، في المقهى عدل رجل وضع عمامته، سأل ، هل رأى أحدكم الزيني بركات منذ أول أمس ؟ نزل صمت معبق بحذر(....)، قال أحد الحضور، فعلا لم نره منذ ثلاثة أيام، قال آخر.. بل خمسة، كل منهم يقطب جبهته يحاول التذكر)).[228]

فلم يأت الحوار هنا في صيغته المعهودة بتسطير كلام كل شخصية مذكورة فيه منفردا على حدة ، إنما جاء في شكل مقطوعة سردية قائمة على اندماج الحوار مع تخلخل أوضاع البلاد وقلق الناس المتأتي عن سبب تأخر أنباء الموقعة الحاسمة التي خرج إليها السلطان في موكبه وجيشه لملاقاة العثمانيين ، فالشخصيات غير معرفة، والحوار الدائر بينها شكّل دالاً على طبيعة تنوع فكرها الشعبي بين الثقة المطلقة في أن الانتصار من حليف السلطان، وبين دلالة الإحباط المرتسمة في العلامات الواضحة للعيان، من حيث إحالة انقطاع الأخبار واضطراب الأوضاع إلى مؤشر التشاؤم في نظر بعضهم، فضلاً عن ظهور آثار التشتت الحاصل بغياب السلطة، وهو ما صرح به الرجل المعمم عندما لفت نظر الناس إلى اختفاء الزيني المثير للجدل، لأنهم اعتادوا أن يروه يومياً، والزيني في هذه الأثناء كان محتجزا عند أبي السعود لأجل معاقبته، فأصبح اختفاؤه مؤشرَ شؤم ثان مضاف إلى الأول.

إن موضوع اغلب الحوارات الواردة في النص يدور حول الزيني بركات بخاصة مسألة توليه الحسبة؛ وقد وظف الكاتب تلك الحوارات للإشارة إلى تضارب الأقاويل الشائعة عن الشخصية الرئيسة في الرواية ، مما يؤكد دلالة ازدواجيتها القائمة على الجمع بين السلب والإيجاب من جهة، والدلالة كذلك على تطلع الشعوب المضطهدة نحو الخلاص المأمول في أن تعتلي المناصب السياسية

([228]) الزيني بركات / 8 – 9 .

العليا شخصيات جديرة بموقع مسؤولياتها المتضمنة تحسين ظروف البلاد والنظر في أحوال الناس بعين العدالة من جهة أخرى. فبناءً على ما ذُكر عن الزيني من سمعة طيبة نوه إليها تواضع طبعه المتمثل في رفض توليه هذا المنصب، فـإنهم رأوا في ذلك بداية مطمئنة يمكن ان يعول عليها نجاتهم من بؤس زمـن مثقـل بالقمع والاستبداد. وفيما يتعلق بذلك الحوار الآتي الذي جاءت حلقاتـه متقطعـة يتخللها سرد مكثف على مدى صفحات عديدة ،والذي طُلب فيه من الـشيخ أبـي السعود التدخل لإقناع الزيني بالأمر الممتنع عنه، إذ سأل أبو السعود:

((" أعرفتموه ؟؟ "

يقول الشيخ القصبي شيخ حارة زويلة..

" رفضه للمنصب خير تعريف به يـا مولانـا.." (........) يميـل الـشيخ البهجوري كبير المرخمين..

" لم يحدث يا مولانا ان رجلا متعمما أو غير متعمم أياً كان مقامه أو رتبتـه عُرض عليه منصب ورفض، الناس كلهم، المجاورون وأصحاب الطوائف منـذ سماعهم الخبر ولا اسم على لسانهم إلا الزيني بركات.. الزيني بركات. ".

" ومن نشر الخبر يا ولدي ؟ " (........)

" الحق يا مولانا لا ندري كيف تسرب الخبر، لكن مثل هذه الأمور لا يطـول احتجابها " (........)

يقول الشيخ القصبي:

" والله يا مولانا إن لم يولوا علينا الزيني فلا خير فينا .. "

يقول شيخ الفحامين:

" أنا والله لم اسمع به في حياتي.. لا أعرفه ولم أره .. "

يميل مولانا إلى الامام، يكف الشيخ القصبي ..

" وكيف اختاره السلطان وهو لا ينتمي إلى أصـحاب الوظـائف الكبيـرة..

مجهول للناس ؟؟"

يلقي الشيخ سؤالا يثير به أسئلة.

" وما أدرانا يا مولانا.. ربما غفل عمن يعرفهم من أشرار وفجرة.. وهداه الله إلى الزيني بركات .."

" لن يقنعه بولاية الحسبة إلا أنت.. أنت يا مولانا والبركة فيك .."

يميل الشيخ أبو السعود هامسا..

" اللهم ول علينا خيارنا ولا تولي (كذا) علينا شرارنا.. ")).[229]

هكذا نُقل الحوار بتفاصيله الدقيقة، كما نلاحظ أن الراوي قد حصر أقوال المتحاورين بوضعه أقواسا صغيرة، إشارةً إلى نقله الحرفي لها وعدم تدخله مطلقاً في تحويرها أو في التعبير عنها بصيغة مغايرة، مما أعطى لهذا الحوار شكلاً دالاً على الإيهام بواقعية مضامينه المشار إليها في الحديث الدائر على الألسن.

ويبدو مرد اصطفاء الراوي شخصيات متمثلة في الشيوخ من دون غيرهم للقيام بمهمة التحدث مع مولاهم، هو انهم يجسدون الصفوة التي منحها أفراد الشعب ثقتهم الكبيرة للإدلاء برأيهم في الزيني والتكلم نيابة عنهم. فضلا عن ان الشيوخ هم من مريدي الشيخ أبي السعود وعلاقتهم المقربة منه تكمن في تلقيهم العلم على يديه، فكانوا اقدر على إقناعه بأمر الزيني على الرغم من عدم اطمئنانه إلى ما يقولونه عنه لعدم توفر الدليل على صلاحيته، وقد جاء دعاؤه المهموس موضحا تردد ضميره في جعل الزيني يقبل بمنصب الحسبة، من منظار انه منصب حساس للغاية ويجب أن يكون من يتولاه جديرا بالقيام بمسؤولياته.

ب- الحوار الداخلي: وهو من التقنيات الحديثة المستخدمة في تقديم تيار الوعي عند الشخصية.[230] ويقصد به ما يدور من أفكار وتساؤلات ومشاعر

---

(229) الزيني بركات / 44 ، 45 ، 46 ، 48 .

(230) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي / 42 وما بعدها .

ذاتية يتداولها الإنسان فيما بينه وبين نفسه، بوصفها حواراً باطنياً مندفعاً من حيز الداخل وإليه، ومعبرا عن ((حديث النفس للنفس واعتراف الذات للذات)).[231]

ونجد مثل هذا الحوار مع شخصية الجهيني. ((يبتسم سعيد إذ يجول السؤال بذهنه، هل تبقى آذان زكريا وعيونه مفتوحة كالعادة ؟؟ هل يجد الوقت ليصغي؟؟ هو أو نوابه ؟؟ ربما يفكر الآن فيما يجب عمله بعد ذهاب ولي نعمته علي بن أبي الجود (...)، لمن يمضي الليلة عمرو بن العدوى ؟؟ سعيد يقرض شفته السفلى، كيف يعذب عمرو يوم القيامة ؟؟ ربما أطاح رقبة بكلمة، يسفك حياة أسرة بوريقة، يقطع الأمل من قلب أب عجوز ينتظر عودة ابنه الفقيه ليؤم المصلين في القرية، آه لو يمضي سعيد الآن، يمسكه من عنقه)).[232]

الذي يمكن أن نضعه في إطار المستوى السطحي الدال على أن سعيداً يتحاور ذهنياً في أمور معينة لا علم لغيره بها، هو إيماءتا وجهه الملاحظتان في ابتسامته أولاً ثم في قرض شفته السفلى ثانياً، إذ لكل منهما صلة وثيقة بما يلحقها من كلام في هذا المقطع الذي يمكن أن نجزئه على جزأين يعدان طرفي الحوار بين سعيد وذاته؛ ذلك ان الابتسامة يمكن ان تكون معبرة عن استبشار الطرف الأول بانتهاء طغيان عهد علي بن أبي الجود، وتوقع تدهور حال نائبه (زكريا) الجائر على إثره، الأمر الذي سيطال – لاحقا – مأمور النائب وجاسوسه على الخلق (عمرو بن العدوى) بالخيبة، إذ ما يصيب الكبير المتبوع من سوء أو ضرر سينعكس لا محالة على تابعه المساعد فما دون، وصولاً إلى مَن هو اصغر مرتبة. أما قرض الشفة فله مدلول الطرف الثاني المعبر عن أمنية سعيد الذاتية في رؤية هلاك عمرو يوم القيامة بما يشفي غليله المضمر في نفسه المتحسرة على الانتقام منه؛ لِما قام به من عمل مشين يؤذي الضعفاء ويقطع أوصال المساكين. والذي يؤيد

([231]) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عبد الملك مرتاض / 138 .

([232]) الزيني بركات / 27 .

هذا المعنى هو الربط المباشر– كما جاء في المقطـــع أعـــلاه – بـــين الإيمــاءة المذكورة والجزاء الذي يتأمله سعيد بحق عمرو في الآخرة على المستوى البعيد ، وفي الدنيا على المستوى القريب المشار إليه مــن خلال الــ(آه لو + الآن).

ومن الجدير بالذكر ان بعض الحوارات الداخلية في الرواية قد جاءت مركبة مع نظيرتها الخارجية، أي ان كلا النمطين جاء احدهما مصطحبا للآخر، كما في المقطع الآتي الذي يبين ما دار من كلام صادر عن أفــواه ثلاثــة مــن مــشايخ الكتاتيب ممن يحفّظون القرآن للصبِيْة من جهة، وما كان دائرا في ذهن عمـــرو من استفهامات داخلية تحاول فك بعض مغاليق كلامهم من جهة ثانية. وقد كـــان ذلك كله في دكان حمزة، الذي عُد مكانا للتجسس، كُلف فيه عمرو لمراقبة الناس بخاصة سعيد. ((ترحم أكبرهم سنا على أيام زمان عندما كان الــصبية يــسعون بأرواحهم إلى حفظ القرآن وتلاوته، لكن الزمن ما عاد الــزمن، الــصبي ابــن العاشرة يجلس أمامك وكأنه قاعد على فرخ جمر، ما يصدق الحصة تخلص حتى يهج، قال احدهم: "الشقاوة.. أعوذ بالله منها.."، قال ثالث " هذه علامات الساعة"، تساءل عمرو بينه وبين نفسه " ما الذي يقصده بعلامات الساعة ؟ " لينتبه، صحيح أنه هنا من اجل سعيد، لكن لا بد من الإصغاء إلى ما يجري، ربما طلع بحديث له قيمته، ربما وقع مصادفة على ما لن يقع عليه بالترتيب والتدبير، قال أكبـــرهم: " أي والله.. لا أعجب لو أخبرني أحد عن بغلة أنجبت "، قال الثالــث، أقــصرهم قامة: " نستعيذ بالله يا مولانا.. لو حملت بغلة وأنجبت لكان هذا علامة على انتهاء عمر الدنيا "، قال غليظ الصوت: " وما أدراك أنها لا تنتهي "، أصــغى عمــرو، حديث طريف لكن له مغزى.. بأي سيم يتخاطــب العجــائز ؟؟، ليفــتح أذنيــه تماما(....)، قال قصير القامة: " لم نسمع بهذا من قبل "، آه لو يعرف عمرو أي الكتاتيب يديرون ؟؟ سيسأل حمزة آخر النهار أو غدا حتى لا يثير ريبته، وحتــى

يثبت التزامه بقواعد البصاصة الصحيحة، لو صح أن حمزة عين ترقبه)).[233]

فبينما كان مدار التحاور حول الصبية انقلب إلى الحديث عن علامات الساعة بوصفها مؤشرا على ما يسود البلد في ظل سلطة الزيني بركات، الرجل المحتسب الذي أضل الخلق بمظاهره المشابهة لمضللات المسيح الدجال الذي سيجيء في آخر الزمان، وهو ما يدل عليه كلامهم المشفر- بالنسبة إلى ذهن عمرو- عن البغلة التي هي مركبه ومركب الزيني في الوقت نفسه، إذ كانت له بغلة يجوب بها البلاد بحجة الاطلاع على أحوال الخلق، في حين أن غرضه الأساس هو التجسس عليهم.[234]

وللدجال أيضا دابة مسخرة لهذا الغرض تدعى (الجساسة)، فقد ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قام على المنبر، فذكر حديث الجساسة والدجال ، وقد سميت بهذا الاسم لأنها تتجسس الأخبار وتجمعها له.[235]

إن ذلك هو ما جعل المشايخ يصورون بغلته على أنها خلف لبغلة مماثله الخداع ، نظرا لما بين راكبَيها من تماثل في نواحٍ متعددة. ومما ساعد على تفسير ذلك استمرار الحديث فيما يخص علامات اقتراب مجيء يوم القيامة في حوار تالٍ للسابق المذكور آنفا. ((انتبه عمرو إلى وصول رجلين من التجار، دخل أولهما، أشيب الشعر وهو يسأل ؟ " يا ترى هل خلع السلطان عمامته الخفيفة ولبس الكبيرة "، قال الثاني:" لو تم هذا فمعناه شفاؤه من مرضه، لكن البشائر لم تدق بهذا "،تساءل عمرو من أي حي هما ؟؟ في الناحية الأخرى أكبر الشيوخ، "ومن علامات الساعة ظهور المسيح الدجال "، التاجر أشيب الشعر، " أنا متأكد أنه ارتدى العمامة الكبيرة وقابل الأمير طونباي"، يقول ثاني المشايخ: " والله أشعر أن

---

(233) الزيني بركات / 161 .

(234) ينظر: المصدر نفسه /50 ، 62 ،63 .

(235) ينظر: صحيح مسلم ، مسلم بن الحجاج النيسابوري / 4: 2262 – 2264 ، والمسيح الدجال / 219 –220

المسيح الدجال يسعى بيننا"، يدق قلب عمرو، هذا خطير، التاجر الصغير: لا أصدق أبدا ان السلطان ارتدى العمامة الكبيرة، وإلا.. فأين البشائر، آه أين البشائر؟؟، الشيخ أشيب الشعر" أي والله ينقصنا طلوع الشمس من المغرب "، التاجر الصغير " عموما أنا لا استبعد هذا.. ربما")).(236)

ولو أمعنا النظر في هذا الحوار بوصفه دالاً مشيراً إلى أمرين هما: ارتداء السلطان للعمامة الكبيرة * التي ترمز إلى الرفعة والافتخار بقيادة جيش همام متأهب للخروج إلى الحرب مع العثمانيين، وجعله الأمير طومانباي حاكماً للبلاد في غيابه، والأمر الثاني: هو علامة ظهور المسيح الدجال الذي سيسعى إلى إفساد الناس وغوايتهم مثلما يسعى إليه الزيني حالياً، لرأينا ان ما يربط بين الاثنين هو ان الأمر الأول ينوه إلى توقع نهاية عهد السلطان وفناء بلاده بأيدي الغزاة عقب الحرب التي سيخوضها معهم والتي على ضوئها ستتكشف نوايا الزيني الحقيقية أمام الناس ومن ثم ستتضح موالاته لجهة العدو، والأمر الآخر هو ان مقارنة شخصية الزيني بالمسيح الدجال تدل على قوة دهاء هذا المحتسب بأن جعل الخلق يصدقونه ويتبعونه إتباعا أعمى حتى أوقعهم في شراك الهاوية الخطيرة لمصيرهم المنتظر. وعلى الرغم من أن الراوي لم يعرفنا بالشخصيات المتكلمة سوى ما كان من بعض مواصفاتها الظاهرة إلا ان لقصدية اختيار هذه الشخصيات دلالة على ان من عموم الناس جماعة متعقلة عارفة بالحياة ومدركة بعواقب الأمور الوخيمة التي ستطال السلطان وبلاده.

كما نلمح أن في الحوار تركيزاً – بعض الشيء – على مقول شخصيتي (أكبر الشيوخ) و(أشيب الشعر)؛ لما توحي به صفة كل منهما (الكِبَر والشيب) من

---

(236) الزيني بركات / 161 – 162 .

* في ص (20) من نص الرواية إشارة إلى أن العمامة الكبيرة يرتديها من له الإمرة على ألف فارس بحسب رتب الجيش، وسيأتي تفصيل ذلك في الفصل الرابع في محور الحديث عن الأزياء.

معرفة واسعة وخبرة عميقة متكونة عبر سني عمرهما المتقدم.

ولأن الشخصية حين تتحدث مع ذاتها فإن هذا الحديث يُراعَى فيه مقدار علمها أو جهلها بالأشياء؛[237] نجد أن عدم فهم عمرو بن العدوى لمعنى الكلام المدار على مرآه ومسمعه جعله يستشعر – في حوار داخلي بينه وبين نفسه – بأنه إزاء لغز صعب عليه فهم دلالته؛ لضيق حدود توقعه وقلة إدراك تفكيره بمجريات الأحداث ، لذلك كان حوار المشايخ المُستكمل بحوار التاجرين معهم عاملاً رئيساً ودافعاً إلى طرح تساؤلات عديدة في داخله، نظراً لغرابة الكلمات التي تحاوروا بها فيما بينهم.

ثالثاً: الصراع:

حينما ينشب صدام بين قوتين في نص روائي ما بحكم عناصر الاختلاف والتباين، مما يسمى بـ (الصراع) فإن ذلك سيساعد كثيرا على الشعور بحركية الأحداث والرغبة الشديدة في متابعتها ابتغاء الوصول إلى معرفة النهاية المشوقة التي تحسم ذلك الصراع لصالح إحدى القوتين، فندرك عندئذ كفاءتها في التغلب على الجهة الأخرى. وفي رواية الزيني يبرز الصراع واضحاً في الطبقة السلطوية بين الشخصيتين المحوريتين (بركات وزكريا)، علما ان ما كان بينهما من تحدٍ ظل محصورا في نطاق تعاملهما معا ضمن الطبقة المنتميين إليها من دون معرفة الآخرين من ما سواها.

وكانت البوادر الأولى للصراع بينهما مكرسة في ردة فعل زكريا على السياسة الجديدة التي جاء بها الزيني بركات وقام بفرض تطبيق قانونها من خلال استحداثه نظاما تجسسياً خاصا به، مما أثار حفيظة زكريا وجعله يستشعر منه بادرة المنافسة على شؤون جهازٍ طالما كان هو المترئس له والنافذ فيه على مدى

---

(237) في نظرية الرواية / 139 .

سنوات طوال اعتاد فيها على عدم وجود شريك له في إدارة البص، أو إطراء أي تغيير عليه إلا بأمر صادر منه إلى منتسبيه. ((كيف يظهر مناد لا يعرفه زكريا؟؟ كيف لا يراجع نص ما يقوله ؟؟)).[238]

ثم الأمر الآخر الذي كان اشد وقعا وتأثيرا على اضطراب عـادات زكريـا وانزياحه عن مألوفات حياته، وهو عزْم الزيني على الخروج إلى الناس والتحدث إليهم مباشرة. ((إن ما طرد بقايا النوم من عيني زكريا، ما جعله يأكل بسرعة، لا يفكر في وسيلة الشامية ابنة الستة عشر ربيعا، ما جعله يهمل تهذيب لحيتـه، لا يشرب الحليب الطازج المحلى بالسكر، تساؤله الملح، ما الـذي ينويـه الزينـي بركات ؟؟ ما الذي سيقوله للعامة، بأي لسان يتحدث ؟؟ هل هنـاك سـابقة لمـا يفعله؟؟ أبدا، زكريا يعرف الأحداث والتواريخ القريبة والبعيدة، لم يتحدث محتسب في جمع من الناس أبدا، بل لم يسبقه أي أمير كبيرا كان أو صـغيرا فـي هـذه الفعلة، تحدث العظيم إلى العامة مباشرة يفقده هيبته، يضيع مهابة الحكم والحكّام، يتطاول العامة على الكبار، إذا كان ناظر الحسبة يتكلم إليهم، لماذا لا يفعل مثلـه الأمراء ؟؟ ألم ينبه أحد إلى هذا ؟؟)).[239]

إذ يتضح ان انزعاج زكريا الدافع إلى كثرة طرح الاستفهامات الحوارية بينه وبين نفسه ما هو إلا نتيجة تفكيره الملح في فهم دوافع الزيني للقيام بهذا الأمـر، وإدراكه بما لم يدركه ذوو السلطة الغافلون عن خطورته.

ويأخذ الصراع بالتدرج صعودا نحو الأعلى حين ماطل الزيني بالرد علـى رسالة زكريا الذي طلب منه فيها إرسال ما سيحصل عليه من معلومات مفـصلة تستجمعها له فرقته الخاصة؛ مع ضرورة الالتقاء به لأجل شرح عواقب انفـراده بإصدار هكذا قرارات؛ وهذا ما زاد من غيظ زكريا بشكل أكبر، واضطره إلـى

([238]) الزيني بركات / 59 – 60 .

([239]) المصدر نفسه / 60 .

انتهاج طرائق عديدة للنيل منه، وهي تتجلى بما يأتي:

1-تحريض السلطان ضد ما أتى به من قرارات مخالفة للنظام المعمول به في الدولة.

2-تسخير مستصنعيه لترويج الإشاعات والحكايات المشوهة لسمعته بين جموع الناس.

3-إثارة الفتن بين الأمراء وتأجيج خلافاتهم لغرض خلخلة الأحوال، ومن ثَمّ تقييد الزيني بكثرة مشاكل البلد المترتبة على ذلك.

وقد كان بإمكان الزيني عزل نائبه (زكريا) من منصبه لكنه لم يفعل ذلك، لعلمه المتيقن من ان شخصية كزكريا لا تستحق التفريط بها لما تمتلكه من مقدرة خارقة في الذكاء يمكن أن يستفيد من خبرتها ودهائها في خدمة مصلحته المكرسة لغاية لم يكن زكريا يعيها في البداية؛ فضلا عن استغلاله وجود هذه الشخصية للتخفي وراء ممارساتها القمعية التي غالبا ما كان يشجعُ عليها الزيني – خفية – ويدعي بخلافها للناس في الظاهر.

وتبدأ المواجهة بين الاثنين في لقاء أعده الزيني لغرض المساومة القائمة على إدلاء زكريا له عن مكان الأموال التي أخفاها المحتسب السابق، مقابل عدم إبلاغه السلطان بشأن قتل شعبان. ((أنت يا زكريا تعرف تماما أين موجودات علي بن أبي الجود، أنت لا يخفى عنك شيئاً(كذا)، ولو خفي لما خاطرت بسمعتي وأقررتك نائبا للحسبة، أنت تعرف ليس لأنك شغلت منصب نائب علي بن أبي الجود، إنما لأنك زكريا، أتفهمني، لأنك زكريا بن راضي، أعتى من تولى منصب كبير بصاصي مصر(...)، أنت تعرف مكان أمواله يا صاحبي كما اعرف أنا قبر شعبان)).[240]

إن شدة الحيرة العاصفة بتفكير زكريا منذ ذيوع صيت الزيني جعلته يشعر

([240]) الزيني بركات / 145 – 146 .

بأن نسبة ذكائه المشهودة برقي الجهاز المشرف عليه هي دون نسبة ذكاء منافسه، بدليل ابتداعه – أي الزيني – أمورا لا قِبَل للناس بها مسبقا، ثم دقة النظام السري الذي أنشأه لذاته الخاصة، والذي مكنه من ترصد خصوصيات أمهر المترصدين (زكريا). لهذا كان انشغال الأخير بكيفية معرفة الزيني أمر الغلام سابقاً لتوجسه من معرفة السلطان هذه الفعلة الشنيعة.

وعلى الرغم مما يحمله زكريا في داخله من ضغائن على الزيني ، لكنه لـــم يستطع إنكار إعجابه بهذه الشخصية محاولا تفهم طبيعتها والوقوف على أســرار غموضها، وهو ما يمكن أن نربطه بدلالة تفضيل زكريا لعصير العنب على غيره من العصائر، ذلك أن للعنب أصنافا عديدة، منها صنف يسمى بـــ(الزينـــي).[241] وربما كان لشربه إياه مسعف لقدرته على محاولة استيعاب وتحليل كينونة الزيني المضاهي له. بعد اللقاء الأول بينهما أصبح كل منهما مدركاً لمصلحته الذاتية تجاه الآخر، حتى أحسا أنهما في محور تجمعهما أمور مشتركة ساعدت علـــى تبـــادل المنفعة بينهما. وقد كان لذلك اثر كبير في تراجع زكريا عن قراره السابق بنيـــة التخلص من الزيني. ((رجل مثل الزيني لا يجود الزمان بمثله، زكريا يزن قدره تماما، يدرس أساليبه ويأخذ ما يخدمه منها)).[242] وهذا ما دفعه إلى تخليصه مـــن قبضة الشيخ أبي السعود في النهاية؛ علما أن ابن إياس في كتابه (بدائع الزهور) لم يحدد شخص زكريا بالذات في القيام بإنقاذ الزيني من القتل،[243] بل كان الأمر ابتداعا فنيا من لدن الراوي الداخلي لحسم الصراع القائم بينهما.

وبذلك نرى تقارب نسبة التكافؤ بين قوتي الصراع الممتد طوله على مسار النص، وانتهائه لصالح الزيني الذي استطاع كسب حياته وتحقيق هدفـــه بفـــضل

([241]) ينظر: نباتات الزينة وتنسيق الحدائق ، جواد راضي المصري / 230 .

([242]) الزيني بركات / 188 .

([243]) ينظر: بدائع الزهور في وقائع الدهور / 10: 1056 .

تمكنه من تغيير موقف زكريا إزاء شخصيته التي أثبتت أنها الأكفأ.

والأنموذج الآخر للصراع السلطوي نشهده أيضا بين المماليك والأمراء بوصفهم رجالا سياسيين، يتبوأ كل منهم موقع مسؤولية كبيرة في الدولة، كهذا المقطع الذي نقل لنا فيه الراوي الداخلي ما يدور في خلّد زكريا من تصورات مصيبة في تحليل مخططات الزيني وما ينوي القيام به بخفاء تام.((ستطير الأسراب إلى بيت الأمير طغلق شادي العمائر، وبشتاك المعروف بين الناس بفول مقشر، فتنة واحدة بين طشتمر وخاير بك لا تكفي، سيعلم طغلق أن بشتاك فول مقشر يحط من شأن المسجد الجديد الذي بناه للسلطان في سوق الشرابشين، في نفس الوقت (كذا) يعرف بشتاك أن طغلق يضحك عليه، يقلده ويلمح إلى محاولات بشتاك في التشبه بالأمراء المقربين جدا من السلطان ، يقول عنه: هذا رجل محدث نعمة. الآن يبتسم زكريا، خطواته تسرع ، سينتفخ فم طغلق يرمي زبدا أبيض ، يسلط كل منهم مماليكه على الآخر، تضطرب أحوال الناس، ترفع البضاعة من الأسواق ، يكثر النهب)).[244]وهذا هو ما يهدف إليه الزيني ويعمل من أجله، ليتسنى له تقويض أركان نظام الدولة ابتداءً من داخل الوسط السياسي الذي يعلم تأثيره بطبيعة الحال على الوسط الشعبي العام، مستغلا كل هذه الخلافات والصراعات التي تعطي مدلول نظيرتها على الساحة التاريخية الحديثة في مصر.[245]

ولا شك في أن أي دولة تشكو عدم وحدة صفها السياسي ستكون عرضة سهلة لأطماع معتديها ومناهضيها، وسيكون ذلك من الأسباب الرئيسة في انهيارها وتلاشي قدرتها على التصدي والمجابهة.

([244]) الزيني بركات / 95 .

([245]) عبد الناصر (الملف السري) ، منتصر مظهر / 44 . وينظر: التاريخ الحديث والمعاصر للوطن العربي، محمد الأدهمي وآخرون / 243 .

ثمة صراع من نمط آخر نعاينه مع سعيد الجهيني، وهو صـراع نفسي ذو أبعاد محصورة في دواخل شخصيته فقط، ولكنه معتمل في ضوء تبصره بأمر واقعي خطير سيجتاح حياة المصريين ويقيد حريتهم إلى أمد بعيد، يؤشر إليه استمرار قوة البطش الممثلة بزكريا بن راضي أولا، ثم عدم اكتراث محتسب البلد الجديد وهو (الزيني) بحل المشكلات التي يعانيها الشعب.

ويشي هذا الصراع أن الشخصية يمكن أن تكون ((ميدانا لصراع كثير من القوى والدوافع، وهذا الميدان يصطرع بدوره مع ميدان البيئة الاجتماعية)).[246] بمعنى ان الشخصية تمثل وجودا ماديا وكيانا متناسقا يشتمل على مجموعة من الأحاسيس والمشاعر الروحية المتحركة على حسب درجة تواصلها الحياتي مع الوسط الخارجي المحيط بها.[247]

من هذا المنطلق صور لنا الراوي الداخلي شخصية سعيد بوصفها الذات الإنسانية المهددة من الخارج والمشار إلى تمزق كيانها البشري من الداخل، إذ تبين ان اضطرابها كان مبنيا على مجموعتين من القيم المغروسة فيها: مجموعة القيم الدينية والاجتماعية (الأخلاقية) التي عُدت رادعاً لسعيد عن ارتياد أماكن تُمارس فيها الفاحشة. ((يروح بخياله إلى بيت (أنس)، يقصده أصحابه المجاورون الذي يجري المال ميسورا بين أصابعهم، يقال انه يحوي قاعة فسيحة تمتلئ على آخرها بحبشيات وروميات، قيل انه توجد هنديات، في العام الماضي جاءه مال بعد نسخه كتابا في المنطق لأحد مشايخ الصعيد، ألح عليه أصحابه في الذهاب إلى بيت (أنس)، عصر أصابعه، هز رأسه مرات، رفض (....)، يتوافد إليه الناس على اختلاف أصنافهم وألوانهم يسألون عنه، ماذا لو عرفوا ارتياده بيت

([246]) الشخصية في ضوء التحليل النفسي، فيصل عباس / 73 .

([247]) ينظر: تأملات ثقافية في مفهوم الشخصية، الموقف الأدبي، ع329 ، س1998 / 9 .

(أنس)، دفعه دراهم ليمتلك امرأة بعض الوقت..)).[248]

فنلاحظ انه مع توفر المانع المادي الذي كان حائلا لـــه دون ذهابـــه لـــذلك المكان، لكن الوازع الديني كان هو الأقوى سطوة على نفسه، فضلا عـــن حمـــأة المواضعة الاجتماعية المتمثلة في الخوف من تشوه سمعته لدى الناس، وذلك هو ما أوحت به حركات أصابعه ورأسه الدالة على قوة النزاع القائم بـــين عاطفتـــه وأناه العليا. أما المجموعة الثانية فقد تجسدت في دوافعه الوطنية والقومية التـــي خاض من خلالها صراعا داخليا عنيفا مع عامل الخوف من السلطة الحاكمـــة، إذ على الرغم من انها عملت على تحطيم رؤاه ونزعاته الواعيـــة بالأزمـــة التـــي يقاسيها الشعب حتى أحالته كائنا خاضعا لليأس والجمود، إلا ان ذلك لم يمح مـــن عقله الباطن آثار واقعه المرير.

((ومهما مضت السنون، حتى ولو بقى في عمره يـــوم واحـــد، يمـــسكونه، يحاسبونه حسابا عسيرا وهم قادرون على إذاقته في يوم ما لا يذوقه إنسان فـــي مائة عام من آلام ومواجع (...)، يرقب الطرقات، الشتاء يورث القلب حـــسرة، دفقة دم ، تعيد إليه وقع أقدام مقبلة في طرقات طويلة لا نهاية لها، وجوه ترمقـــه بهدوء، ببرود، وعيون تنفذ إلى نسيج أحلامه، أرهقهم كثيرا فاهتموا به طـــويلا، اخبروه بألفاظه التائهة القليلة التي يطلقها عادة أثناء نومه في الرواق ، زمان أحد أصحابه أخبره بها ، كثيرون يتحدثون وهم نيام ، ألفاظهم مبهمة، أما هـــو فـــلا ينطق إلا لفظا أو لفظين (الأول)، (الآخر)، (الأمس)، (غدا)، (المثنى)، (المفرد)، سألوه عن معاني الكلمات شهرا بأكمله، في كل مرة يقسم انه لا يدري)).[249] مما يشي باندثارها من مركز شعوره نتيجة التعذيب الممارس ضده، وترســـبها فـــي مركز لاوعيه أو لا شعوره، من حيث كون هذه المنطقة تعـــد مـــدخرا لمعظـــم

([248]) الزيني بركات / 74 .

([249]) الزيني بركات / 251 .

الرغبات التي لم تتحقق، والمخاوف التي يضطرب بها كيان الإنسان.[250] كما يتبين ان السلطة لم تكن تنظر إلى ما تلفظه سعيد عند نومه على انه كلمات مبهمة بل إنها مرتبطة أشد ارتباط بإدراكه الحسي لمساوئها الفظيعة في الواقع، وهو ما يمكن أن يفسر بأن هذه الشخصية كانت تعي تماما ان ما يُبنى على ظلم سيكون آخره وغده المقبل شر من أوله وأمسه، وان ما يجمع بين ظالمَين اثنين كالمحتسب ونائبه لا بد انه يصب في هدف واحد مشترك.

(250) ينظر: في نظرية الأدب /141 .

الفصل الثاني

سيميائية الزمن

تقديم نظـــري:

الزمن هو محور العملية الجدلية التي تقــوم بتوظيــف الأفكـــار والرؤيـــات والتصورات المندرجة ضمن خصائص كل عصر لتميزه عن غيره من العصور، إذ به يُكشف عن آفاق التجارب الإنسانية التي لا يمكن أن تقف معطياتها عند حد معين، إنما تسعى للبقاء في استمرارية تنأى بها عن الوقوع في ثبات دائم، وذلك عبر إدراكها ضمن بنيات التحول المحتضنة لها والمتجسدة في مركبه المتنــاوب الأبعاد ، إذ ما من شيء إلا ناله الزمن بجانب من التغير والتبدل، بل ان الــزمن هو التغير عينه، وبدونه تبور الحركة وتنعدم الحياة.

إن معرفة صفات الأشياء وخصائصها لا يخرج عن أطر تقييمها ضمن العالم المتتبع للحظات وجودها وانتمائها حتى إن آلت فيما بعد إلى آثار مــسطرة فــي سجلات الماضي، لكنها تبقى في صفة النمط المؤسس للتجلي الحاضر الذي – بلا شك – سيصبح ماضيا بفعل تعاقب الفترات الزمنية عليه.

وقد أُشير إلى ذلك في نقدنا القديم حينما جعله ابن قتيبة إحدى الحجــج التــي اعتمد عليها في وضع منهجية مُؤلَفه (الشعر والشعراء)، ناظرا إلى أن كل قــديم كان حديثا في عصره، كما أن كل ما يعد حديثا في زمن ما سيصير قديما بمرور الأيام والسنين.[251] وهذا ما يكرس طابع الزمن في المضي بالبدايات قُدُماً والسمو نحو آفاقها التي لا تنتهي.[252]

لذا فالسجال القائم حول ديمومة الوجود الزمني لا يمكن عده عبثيا في إرســاء التوازن بين الظواهر الزمنية التي يسير كل منها على وفق وتيرة مناسبة ، ففــي علم النفس البرغسوني تم تصوير جوهر النفس مع سيلان الزمن على أساس أنها

([251]) ينظر: الشعر والشعراء ، ابن قتيبة / 21 .

([252]) ينظر: الرواية ومسألة الزمان ، يوسف سبتي ، المساءلة ، ع1 ، س1991 / 170. والــزمن البيــولوجي ، عبد المحسن صالح ، عالم الفكر ، مج8 ، ع2 ، س1977 / 61 .

ذات علاقة متواصلة معه، وأن توقفها معناه الانقطاع عن الوجود، ولم تعد الفلسفة النفسية سوى فلسفة زمنية قائمة على ثنائية تنعت الزمان بأنه حي وتنعت الحياة بأنها زمانية.[253]

بذلك نستطيع ان نفهم قانون الزمن في ضوء فكرة التواصل على أنه – دائما– مقترن بعامل التعاقب المتنوع الذي يلج في شتى مجالات الحياة (فكر وثقافة ، فن ، تاريخ ، سياسة....الخ)، وتواصله مكتنة عبر تغايره على الدوام ، فهو المسبب للدورة الانقلابية التي تتعرض لها الموجودات كلها، إذ ما تبرح ان تثبت على حالة حتى تنقلب إلى غيرها لتحول دون ثباتها واستقرارها.

وذلك ما يجعلنا ندرك الشيء على انه ((واقعة تعيش في لحظة زمنية معينة، لحظة تضم جميع المؤثرات التي صادفتها منذ بدء ظهورها حتى بلوغها تلك الصورة التي هي عليها الآن، ومن ثم فهي لحظة كلية تحوي جميع اللحظات التي تراكمت فيّ جوفها على مر الزمن))،[254]مع تجددها باستمرار يعلن عنّ ان لـ((الأشياء في حركتها دلالة زمنية معاشة)).[255] هذه الحقيقة تحايث طبيعة النظرة الواعية ((بأن الزمان بالمعنى الدقيق للكلمة هو علامة))،[256]فمع صيرورته تظهر الحركة التبادلية بين النظام الشكلي للأشياء وبين العودة إليها بالاستبطان الموضوعي الناتج عن الإدلاج المكثف بين الصورتين معاً.

ولما يتضمنه هذا العنصر الكوني المهم من مجموعة تقابلات ثنائية متناقضة، كالوجود والعدم، والحضور والغياب، والحياة والموت، والحركة والثبات،

([253]) ينظر: جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ت: خليل أحمد خليل / 14- 15 . والإنسان والزمان ، سركون بولص، أفكار ، ع10 ، س1967 / 42 .

([254]) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، سعد عبد العزيز / 16 .

([255]) الاستهلال الروائي (ديناميكية البدايات في النص الروائي) ، ياسين النصير ، الأقلام ، ع11-12 ، س1986 / 48 .

([256]) جدلية الزمن / 133 .

والديمومة والزوال ، كان جديرا بأن يحظى باهتمام الفلاسفة والمفكرين في محاولة منهم لفهم ماهيته والوقوف على أبعاده الثلاثة التي تتضمنها حركته اللامرئية، والمتنقلة بين (الماضي) المتجسد في ما كان موجودا ثم انتهى إلى العدم، و(الحاضر) وهو الرابط بين القبل والبعد، والماثل وجوده في اللحظة الآنية، و(المستقبل) الذي لم يحن ميقاته بعد لكنه سيصبح موجودا عقب انتهاء تلك اللحظة وتحولها إلى الماضي.[257]فالزمن إذن دائر في كينونة أنّ ما هو آتٍ صائر نحو الحاضر، وهذا – بدوره – سيتّحول إلى الماضي الذي يفند توقف حركته لانعدامه من الوجود، إلا ما استدعته اللحظة الحاضرة فيما يعيد ذكراه لا بما يخلقه من جديد فحسب؛ لأن ما فَنِيَ محال رجوعه، وذلك هو مجسد تماماً لمعنى الموت الأبدي المرادف لمعاني (التلاشي ، الزوال ، الغياب). لذا فإنه من حيث الجمود والحركة يمكن عد الماضي مكرسا للطرف الأول، أما الحاضر والمستقبل فكلاهما ينحصران في الطرف الثاني المناقض له. والشكل الآتي يوضح حركة الزمن الانسيابية المتنقلة من مرحلة إلى ثانية ثم إلى ثالثة وهكذا دواليك على مدى خط ذي اتجاه محدد – بشكل دائم– صوب الماضي:

الماضي ← **المستقبل**

اللحظة الحاضرة

وتبقى بداية هذا الاتجاه في حكم المجهول لحين وصولها إلى نقطة الحاضر الوسيطة بينه وبين ما هو واقع مسبقا. وعلى وفق التصور الفلسفي هناك ثلاثة مظاهر لذلك الحاضر هي: التوقع والتذكر والانتباه،[258]وهي تقترب من التصور

([257]) إشكالية الزمن الروائي ، صالح ولعة ، الموقف الأدبي ، ع375 ، س2002 / 11 .

([258]) ينظر: الزمان والسرد ، بول ريكور ، ت: سعيد الغانمي وفلاح رحيم / ج1: 29 ، وإذن ما الزمن ؟ ، ريتشارد غيل، ت: خالدة حامد ، الموقف الثقافي ، ع29 ، س2000 / 21 .

النفسي له، على أساس ان هذه المظاهر هي تعبير عن كل لحظة من لحظات الوجدان البشري.[259]غير ان هذين التصورين يندرجان في إطار الزمن الداخلي الذي تعد معاييره نسبية وغير ثابتة؛ لأنه زمن سيكولوجي متغير تبعا للظروف التي تكتنفها حياة البشر بما فيها من انطباعات وإدراكات متفاوتة من شخص لآخر ومن حالة إلى أخرى، فالإحساس الداخلي بالألم أو الضيق مثلا يجعل الزمن طويلا مقارنة بزمن الإحساس بالمتعة أو السعادة،[260] وكلاهما مختلف عن التوقيت الخارجي الذي يكون مقياسه ثابتاً دائماً، ولذلك فإنه ليس بالضرورة أن يتساوى الزمنان في المقدار والسعة؛ لأن الزمن الداخلي هو زمن شعوري (إدراكي) خاضع لضوابط نفسية متباينة بحسب الحالة الوجدانية التي يعيشها الإنسان، في حين الزمن الخارجي قار في معاييره المحكوم بها. من جانب آخر، ربما يستدعي تذكر لحظة واحدة زمناً ممدوداً يتجاوز ضعف حدودها، أو قد تتحول بضع دقائق إلى ساعات طوال أو بالعكس، حينئذ تختلط الحالات اللاشعورية بالحالات الشعورية والماضي بالحاضر،[261]فتتكور المشاعر حول الانطباعات والذكريات المخزونة تجاه الأحاسيس، ليتجلى عبر ذلك امتداد الداخل العميق مع العالم الخارجي وتضحى الصورة الزمنية في نتاج متأرجح بين المستويين.

الزمن والسرد:

انبثقت إرهاصات التيار السيميائي آخذة بالتطور بمختلف رهاناته العلمية انطلاقا من الأصول اللسانية البنيوية،[262]

([259]) ينظر: الزمن في الأدب ، هانز ميرهوف ، ت: أسعد رزوق / 12 .

([260]) ينظر: في نظرية الرواية / 208 . والزمن والرواية ، أ. أ. مندولا، ت: بكر عباس/ 137– 14. والزمن البيولوجي / 9 .

([261]) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة / 36 .

([262]) ينظر: مقدمة في السيميائية السردية ، رشيد بن مالك / 69 . والسيميولوجيا بقراءة رولان بارت، وائل بركات ، جامعة دمشق ، مج 18 ، ع2 ، س2002 / 57 – 58 .

فاعتمدت على منهج التحليل المــؤول القــائم علــى الأســاس الافتراضــي الاستنباطي للمضامين التي تحملها مختلف الأشكال السردية،((ولعل هذا المنحــى هو الذي أرخ للانعطاف من المسار البنيوي الى المسار السيميائي))،[263]بعد أن كان التركيز في ميدان اللسانيات منصباً في البدء على الأشكال فحسب مــن دون الوقوف على ماهيات دوالها الخطابية لاكتشاف معانيها ورصدها. ولما كانــت ((الرواية فناً زمنياً أو عملاً لغوياً يجري ويمتد داخل النص))،[264] أي انها فن غير سكوني بخلاف الفنون التشكيلية، فإن التجلي الزمني فيها يبدو مكثفاً، وهو تجــل يفترض جريان اللحظات الزمنية فيها بديناميكية مواتية لفكرة النمو الحدثي.[265]

والرواية فن ثيمي يقوم بدرجة كبيرة على عملية السرد بل هي جنس ســردي بحت، يتجاوب بتفصيل وفاعلية شديدين مع الوقائع والأحداث بتقلباتها وتنوعاتــها المشهود كــثير منها على مرأى قرائها، وهــذا الفن ((يتم تذوقه تحــت قــانون الزمن))،[266] بوصفه العامل الرئيس الذي يعول عليه الروائي في تطبيع نــصه بقيم مميزة تفرد مكانته بين مجموع النصوص الأدبية الأخرى.

وعليه فليس من قبيل المغالطة أن يقرن الحديث عن العنصر الزمني بالعمليــة السردية، ذلك ان ((السرد فن زمني أساسا))،[267] وازدواجهما متمحور فــي أن ((الأزمنة تنفرد بتنظيم الخطاب، بها ينبني السرد نظماً، وعنها تنبثق دلالته قصداً، وبمقدار ما يكلف الروائي برفيــع نــسجها وبتناســب خيطهــا يــشف المعنــى ويعمق))،[268]فيكون بناء حلقات عمله وضبط توالي وقائعها، فضلاً عــن كــشف

([263]) الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة) ، احمد يوسف / 10 .

([264]) مصطلحات النقد العربي السيميائي /285.(عن النت)

([265]) ينظر: دلالة الزمن في الرواية ، نعيم عطية ، الفيصل ، ع133 ، س1988 / 39 .

([266]) المصدر نفسه / 38 .

([267]) في السرد / 26 .

([268]) المصدر نفسه / 27 .

بنية وحداتها الحكائية، كله مستندا على هذا العنصر الفعال.[269]

بهذا ينشط الفعل السردي في بلورة منظومة العلاقات التي يقيمها بين عناصر البناء الفني المتعددة،[270] التي لا ريب ان الزمن فيها على تماس مباشر بمحورها الرئيس (الحدث)، استنادا إلى ان كل حدث هو ((اقتران فعل بزمن))[271] يتيح توظيفه بنظام معين يتناسب والفكرة الرئيسة التي يقوم عليها النص.

من هذه المنطلقات جميعها كان إدراج مبحث الزمن ضمن نظرية السرد أمراً محتماً، يُسجل فيه للشكلانيين الروس فضل الريادة إلى جانب دور الانكلوامريكيين الذين ظهرت على إثر أبحاثهم وجهودهم محاولات عديدة ركزت على تحليله في الرواية،[272]نظراً لأهمية دوره في بناء هذا الجنس النثري من جانبين، أحدهما: انه المحور المحرك لعناصر التشويق والتلهف، والثاني: انه مؤثر كبير في تحديد شكلها الفني.[273] لذلك فقد أولى الكتاب عنايتهم به كثيراً لدرجة قيل فيها: ((إن الجدل بين التقليديين والتجريبيين في الرواية الحديثة هو إلى حد ما جدل حول الزمن))،[274] بحجة ما يتيحه للروائي من تنظيم النسج الدقيق لحكايته عبر مسارات حركية تجعلها أكثر مرونة واشد إثارة.

وقد ألمح *(هنري جيمس)* إلى أن الدافع الكبير في مواجهة الروائي لمسألة الزمن هو انه يمثل عاملاً رئيساً في تحديد تقنياته الروائية، فمن خلاله يستشعر

([269]) السردية العربية ، عبد الله ابراهيم / 159 .

([270]) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، عبد الله ابراهيم / 7 .

([271]) المصدر نفسه / 27 .

([272]) ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ت: إبراهيم الخطيب / 192 والنظرية الأدبيةالمعاصرة ، رامان سلون ، ت: سعيد الغانمي/ 23- 26. وصنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ت: عبدالستار جواد /55 . وبناء الرواية ، ادوين موير ، ت: ابراهيم الصيرفي / 97- 102 .

([273]) ينظر: بناء الرواية ، سيزا قاسم / 34 .

([274]) الزمن والرواية / 19 .

بالمدة الزمنية وبتأثير تقادمها ومضيها على مدلولات الترتيب الشكلي مع شــيء من الإيجاز أو الإسهاب بحسب ما تقتضيه الغاية الفنية ، وأضاف *(موباسان)* ان عناية الروائي اللازمة بعنصر الزمن تقف في مقدمة أسباب نجاحه فــي إيهــام القارئ بواقعية ما يقرأه.[275]

وخروجاً من الرتابة المقيدة بمنطق السبب والنتيجة التي كانت سائدة في طراز الروايات التقليدية أخذ الروائيون بالانجذاب نحو تحطيم قيود اللحمة المترابطة في السياق الزمني المعهود بنمط (البداية والوسط والنهاية)، وتكثيف منظومة نتاجهم بما يلائم بين مستوييها الظاهــر والباطــن، باستحضار دور الاثــنين في إقــامة البنية الفنية المحدَدة بأنــها((المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبــادئ أخــرى ذات طابع شكلي موضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي، ويترتب عليهــا النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة))،[276]سواء كانت وحدات كبرى أو صغرى.

كما تتحدد مزية تلك البنية وخصوصيتها في ضوء مدى كون العمل الأدبــي مشكلاً علامةً على الواقع الخارجي – لا بقصد محاكاة مجرياته بصورة حرفيــة تماماً– فإذا كان علامةً دلَّ على معانٍ لا يُتوصل إلى فهمها منذ قــراءة الوهلــة الأولى؛ لأن العلامة تعد تركيباً معقداً يضم جملة من العلاقات القائمة بين شــكلها الخارجي (الدال) ومضمونها (المدلول)،[277] ومع صعوبة فك ذلك التركيــب، إلا ان مساحة التأويل معه تبدو أوسع حدوداً وأكثر مرونة، ((وحين يــنهج الكاتــب الروائي هذا النهج في كتابته، إنما يعبر بذلك عن الصورة الحقيقية لعالمه الفكري والشعوري والجمالي))[278]الذي يلهمه قوة تسند نصه بحركــة دراميــة يولــدها

---

[275] المصدر نفسه / 23 .

[276] نظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل / 197 .

[277] ينظر: المصدر نفسه / 197– 198 .

[278] الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة / 4 .

الصدام المتواصل بين مسارات خطه الزمني المتلاعب بتسلسل نظامه، والناتج عن التعمية المتداخلة بين حدود أبعاده، وذلك نزوعاً إلى جعل ((الرواية تستمد قوتها وهويتها من حريتها المطلقة في استثمار كل تقنيات الكتابة الأدبية))،[279] واستناداً إلى انه بمقدور((السرد أن يتعامل مع الواقع الإنساني للزمن))،[280]حقيقة كان أم خيالا، إذ فنياً لا يخلو إبداع الروايات منهما حتى إن كانت نسبة الأخير ضئيلة في المساحة النصية ذات الحقائق الواقعة بالفعل، كالرواية قيد الدراسة.

وعلى وفق ما يراه المهتمون بالزمن فإنهم يقسمونه عدة أقسام،[281]يمكن إجمالها فيما يأتي:[282]

أولا / الأزمنة الخارجية: هي التي تتضمن وجود تماهٍ بين زمن القصة المحكية وزمن الكتابة وزمن القراءة ، فالأول: هو زمن تاريخي يبنى على أساس ارتباط تخييل الكاتب بواقعه الذي يعيشه ويتأثر به. ويقصد بالثاني: الفترة التي دُونت فيها الأحداث بما في ذلك من ظروف مصاحبة لعملية الكتابة. أما الثالث: فهو زمن تلقي القارئ للعمل الذي أنجزه الروائي وفيه تتم إعادة بناء النص وترتيب وقائعه بحسب مراحلها الزمنية.

ثانيا / الأزمنة الداخلية: تتمثل في زمن النص، ويعني الزمن الدلالي المتعلق بالعالم التخييلي للكاتب ، إذ يقوم الأخير بتقسيم محطات عمله الزمنية على وفق ما تمليه الشخصيات والأحداث.

([279]) النص علم النص (اشكالية التعريف) ، محمد ساري ، الأقلام ، ع3 ، س1998 / 27 .

([280]) نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ت: حياة جاسم / 143 .

([281]) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور، ت: فريد انطونيوس / 101 – 102. وقضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو، ت: صباح الجهيم / 250 . ونحو رواية جديدة ، الآن روب جرييه، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى / 135.. ودلالة الزمن في الرواية / 39 .

([282]) ينظر: فضاء النص الروائي(مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) ، محمد عزام / 123 – 124 والفضاء الروائي في الجازية والدراويش / 25 .

ثالثا / الأزمنة التخييلية: إنها في تماس متواصل مع شخصيات الرواية، وتنقسم على ثلاثة أنماط (الماضي ، الحاضر، المستقبل)، والحاضر هو أكثرها وجودا على مسارات النص في وحدات تركيبية خاضعة لإيقاع زمني خاص.

ويدل هذا التنوع في التقسيم على أن مراحل العمل الروائي وجزئياته تعتمد اعتماداً كبيراً على العنصر الزمني، وان بنائية النص لا تتحقق إلا بـه، فطالما أجهد الكاتب نفسه في طريقة صياغته وانصرف إلى الاعتناء بتمفصلاته كان أجدر بأن يحظى بالدرجة التي توصله إلى المرتقى الفني،((وذلك لأن النص يشكل في جوهره (...) بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات، وللوصول إلى تحديد دقيق قدر الإمكان للبنية الزمنية المزمع وصفها لا بد من ايلاء الأهمية لكل المظاهر المؤشرة على النسق الزمني الذي ينتظم النص)).[283]

ويحصر *(تودوروف)* هذه المؤشرات في حدود ثلاثة أنماط علاقية:[284]

1. نمط يختص بترتيب الاتجاهات الزمنية، أي بالعلاقة بين النظام التتابعي للأحداث وبين نظام سردها، وتتولد عن ذلك مفارقتان زمنيتان هما (الاسترجاع) و(الاستباق).

2. نمط يتعلق بالديمومة أو بالمدة التي تعنى بقياس سرعة الزمن السردي قياساً بزمن الحكاية، وتظهر عبر علاقتهما هذه أربع حركات هي (الملخص ، الحذف ، المشهد ، الوقفة).

3. نمط يحدد علاقة التواتر بين زمني الرواية بناءً على ما يتكرر وقوعه من أحداث على صعيد كليهما.

ويتبلور التفريق الإجرائي بين ما أُطلق على قطبي العلاقات المذكورة بـ(المتن) و(المبنى)، في أن الأول يسير على وفق التوقيت السببي للأحداث

---

(283) بنية الشكل الروائي / 113 .

(284) ينظر: الشعرية ، تزفتان تودوروف ، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة / 47 – 50 .

بغض النظر عن الطريقة التي سيقت بها، في حين الثاني يُراعي ظهور الأحداث ذاتها في العمل بناءً على كيفية تنظيمها،[285] الذي يتولى شأنه الراوي المعين باختيار الكاتب، والذي يصبح منعوتاً بالصفة الخاضعة لمنطقه الخاص، بالنظر إلى ان ((إيقاع الزمن يتآلف مع انفعالات الراوي انحساراً عند هبوطها واتساعاً عند صعودها))،[286] فضلا عما يمليه الجانب الفكري والأسلوبي والقيمي.

ويحيل *(جينيت)* نوعية الاختلاف بين النظامين على ما يسميه المنظرون بـ(التعارض) الذي توجد صورة له في السينما أيضا، حيث((الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها (..) ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية، أو في بضع لقطات من صورة مركبة "تواترية" إلخ)، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر))،[287] مهما كانت طريقة عرضها سواء بالكتابة الأدبية (الروائية) أو بالعرض السينمائي، فالأمران سيان في مباينة زمنهما لزمنها الأصل.

بعد ذكر ما تقدم كله ليس غريباً ان تُعطى للزمن هذه الخصوصية بحكم دوره المانح لحقيقة الإدراك بفنيات تأليف الخطاب الذي لا مناص من تعرض نواحيه أجمعها لتداعيات زمنية تدعم جوهر العلاقة بين صياغته الشكلية ومحمولها الدلالي، وتعمل على تضييق الشقة التي تحول من دون استيعاب ضرورة التلازم بينهما.

([285]) ينظر: نظرية المنهج الشكلي / 180 .

([286]) بعض عناصر شعرية النص الروائي (الأسطورة ، الزمن ، الجسد) في مصرع أحلام مريم الوديعة لواسيني الاعرج ، يوسف بن جامع ، المساءلة ، ع1 ، س1991 / 135 .

([287]) خطاب الحكاية ، جيرار جينيت ، ت: محمد المعتصم وآخرون / 45 .

المبحث الأول

التمفصلات*الزمنية

إن التعرف على المسار المنهجي المُسيَّر عليه خطى أي نص روائي يمكن أن يتراءى من خلال الوقوف على محتويات بنائه الشمولي وظيفياً وبنيوياً، وينطلق هذا البناء من المرحلة العمومية التي يترتب على ضوئها تمظهره الزمني، ثم الكشف عن الوحدات المادية الأخرى التي ينتظمها مع ملاحظة مدى مناسبة امتدادها الطولي على مساحة النص بالخواص النوعية لطبيعة الأحداث المسرودة فيها.

وتعزى أهمية هذا الكشف إلى ان تحديد مزيات النص مرهون بفكرة التفسير النسبي لأجزائه بالنسبة إلى مجموعها الكلي، فضلا عما يحكمه من علاقات تجمع بين وحداته ومتتالياته إن كانَ على مستوى أنساقه التعبيرية أو على مستوى مدلولاته أو ما يشير إليه من مفارقات وحركات سردية تُصور عبرها الوقائع بخطية دلالية، ولتحليل هذه العلاقات فإن أهم خطوة إليها هي إبراز الوحدات النصية التي يطلق على البنيوية العليا منها بـ(الأبنية الكبرى)، وعلى متتالياتها وأجزائها بـ(بالأبنية الصغرى)، إذ يتجسد عاملهما الفعلي بتمثيل الكبرى للدلالة الشاملة، في حين نجد انه في الصغرى تتحقق شروط التماسك الخطي (الأفقي) لأبعاد الخطاب، على ان هذه الشروط تستلزم إلى جانب وجودها بين مجموعة المتتاليات ان ترتبط في تماسك بنيوي متكامل.[288] مما يفهم عنه اعتماد دور كل منهما على الدور الذي تقوم به الأخرى نظراً لتراكيبهما ضمن بنية سردية واحدة.

وللوصول إلى هذه البنية الشاملة للنص يتعين تقديم ملخص يتعرض لمختلف أجزاء تكوينه من دون أن تبرح الغاية إحداث انقطاع بين النص المحدد وبنيته

---

* اعتمدنا هذا المصطلح من كتاب (تحليل الخطاب الروائي) لسعيد يقطين.

([288]) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل / 255 – 256 . ونظرية البنائية / 133 .

العامة، بل ان توضح عملية التلخيص هذه كفاءة السرد بانزياحها المواكب لتقنياته المتعددة ؛ ويمكن عد هذه العملية عتبة من عتبات التحليل الهادف إلـى إعطـاء صورة متكاملة عن البنية التي تتقارب – لا تتطابق – معها، إذ الفـرق بينهمـا يكمن في أن الملخص يوجز عرض العناصر المأخوذة من الـنص والمتراكـب بعضها على أساس بعض، في حين تكون البنية ممثلة بالنظام المتـضمن لتلـك العناصر وهي متراتبة في إطاره بشكل دال.(289) وعليه سنتناول في البدء عرض الموجز العام للرواية ومن ثم نقف عند وحدات بنيتها الدالة.

يعاين القارئ للزيني بركات أن الغيطاني لم ينهج في تقسيم روايته طريقـة (الفصول) المعهودة، إنما قسم معالمها الرئيسة على شكل مقتطفـات وسـرادقات عديدة، وكأنها لوحات أو مناظر يحاكي بها طريقة الفن السينمائي الذي ينتقل معها المتابع من مشهد إلى آخر ومن لقطة إلى أخرى، فكذلك هي الرواية تحـاول أن تعطي الشعور نفسه، إذ يحس مَن يقرؤها أنها فلمٌ تُعرض أحداثه الدرامية أمامـه عبر جملة مشاهد تضم في جنباتها أجزاء تصويرية راصدة للأشـياء والوقـائع والشخوص والأفعال، على ضوء ما تلتقطه كاميرا اثنين من الرواة، احدهما نطلق عليه الراوي الخارجي الظاهر وهو الرحالة البنـدقي ، (فياسـكونتي جـانتي). والآخر: هو الراوي الخفي العابئ بالتفصيلات الوقائعية عن كثب مـن منظـور داخلي، والمجرد من التسمية ومن الإعلان الصريح عن شخصه، بخلاف الرحالة الذي يُدلي الكاتب بحضور شخصيته المتخيلة بشكل مباشر في عنوان كل مقتطف من المقتطفات التي يروي فيها ما رآه في زياراته المتكررة للقـاهرة. وبوصـفه غريباً عنها وهو دائم الترحال والتنقل بين عدة بلدان، فإن خطابه جاء في نطـاق المنظور الخارجي فحسب ، وقد مثل خطاب الرحلة الذي يحوي بعض خصائص أدبها المجملة فيما يأتي:

---

(289) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص / 314 .

أولاً: التنوع والشمول:

ثانياً: الوصف الدقيق المستند إلى الإخبار الشخصي ، والقائم على المشاهدة الواقعية الحقيقية والرأي الناقد.

ثالثاً: الاتجاه إلى تحري الحقيقة مجردة عن الميل والغرض.

رابعاً: الأسلوب الأدبي الذي يقوم على جمال السرد وطرافة الحديث وعمق السخرية في بعض الأحيان)).[290]

ولعل دوره الفعلي المجسد لدور الجامع الذي يجمع الأخبار من كل صوب وحدب عبر تجواله حول العالم، هو الدافع لقصدية اقتران جملة مشاهداته البرانية بالتركيب الذي أُطلق عليه(المقتطفات)، ففيها استجمع البندقي الأحداث العظمى الواقعة في مصر القاهرة، مدركاً أنها جديرة بأن تُروى وأن تُسجل في مذكراته.

أما السرادقات فهي جمع لكلمة السرادق الذي يعني ((كل ما أحاط بشيءٍ من حائط أو مِضْرَب أو خباء)).[291] وكل بيت من كُرْسُف أي (قطن) يسمى سرادق.[292] وانطلاقا من هذا المعنى يمكن النظر إلى سرادقات الرواية على أنها بمثابة خيام ينتقل الراوي الداخلي بنا من إحداها إلى الأخرى ليطلعنا على الحيوات الخاصة بحسب ما تضمنته العناوين الفرعية التي احتوت عليها والتي وسمت إما بالشخصية أو الحادثة أو المكان أو الرسائل والتقارير والنداءات الرسمية.[293] فضلاً عما تتخلل صفحات بعضها من متتاليات سردية أدق جزئية وأكثر إيرادا للتفاصيل. ولاستخدام السرادق هنا أيضا دلالتان أخريان، نستشف

([290]) أدب الرحلات ، الفيصل ، ع9 ، س1978 / 122 .

([291]) لسان العرب / 10: 157 .

([292]) مختار الصحاح ، محمد الرازي / 294 .

([293]) الرواية والتاريخ (طريقتان في كتابة التاريخ روائيا)، محمد القاضي ، فصول ، مج16 ، ع4، س1998، ج2 / 47 .

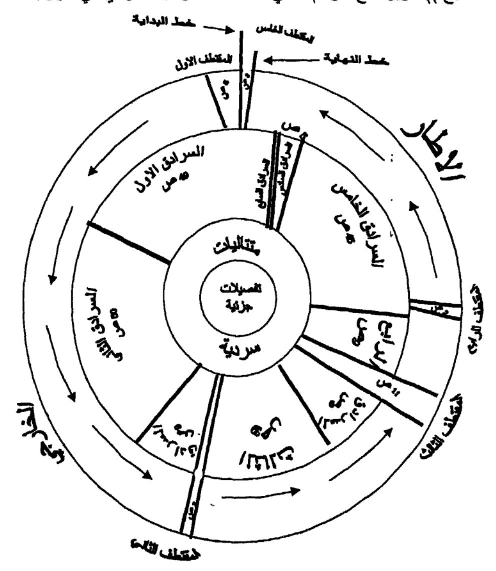
أولاهما من قوله تعالى: ((إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَاراً أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا))الكهف/ الآية29، علما ان كلمة (سرادق) وردت في التنزيل العظيم مرة واحدة فقط، وقد تحددت في صفة عذاب النار المعدة للكافرين والظالمين ؛ مما يمكن أن يكون له ترابط مع نص الرواية لاحتوائه على مجموعة من أصناف هؤلاء، وتبيانه مشاهد بشعة من طرائق استعبادهم للناس، فلا أجدر لها إلا أن تحاط بتلك السرادقات التي بدت متناسبة مع المضمون. أما الدلالة الثانية فهي أن للسرادق عدة أوجه يمكن تأويله بها منها الحكم والسلطنة والولاية ورئاسة الجيش،[294]ولهذه الأمور جميعها وجود حاضر في نص دراستنا؛ لما يدور جزء واسع من أحداثه حول مملكة التسلطن، من قبيل انتقالها (من السلطان الغوري إلى السلطان عثمان ، ومن ولاية علي بن أبي الجود إلى ولاية الزيني بركات ، ومن الحكم المملوكي إلى الحكم العثماني).

عدد المقتطفات خمسة موزعة بداخلها سبعة سرادقات يمسك بطرفيها المقتطفان الأول والخامس، إذ مع الأول يتحدد زمن الخطاب الروائي الذي ينطلق خط بدايته من نقطة إشراف زمن الحكاية على الانتهاء في محطته الأخيرة المسرودة عبر المقتطف الخامس ، وهذا يعني ان تنظيم الرواية مقام على شكل بناء دائري، إذ يبدأ السرد في هذا البناء من نهاية أحداث الحكاية ، ثم يتطرق إلى عرض ما سبقها.[295]وسرد الرواية قيد الدراسة يبتدئ بمأساة تدل مؤشراتها على الظن بوقوع الهزيمة، وينتهي بالمأساة ذاتها لتيقن وقوعها بالفعل، مما يتوافق مع عبارة مدخلها الروائي (لكل أول آخر ولكل بداية نهاية)، إذ ارتبط أول الزمن السردي بآخر الزمن الحكائي لينحصر متن كل منهما الدال على القمع والتسلط والجبروت بقطبين يجمعهما مؤشر الهزيمة والانكسار.

([294]) الإشارات في علم العبارات ، خليل بن شاهين /1 : 767 .

([295]) البنية والدلالة ، عبد الفتاح إبراهيم / 125 .

والملاحظ ان المقتطفات والسرادقات متفاوتة في امتدادها الطولي على مساحة النص، وترتيبها المتدرج بحسب الأكثر فنزولاً هو ((المقتطف (جـ) ، المقتطف (أ) ، المقتطف الخامس ، المقتطف (ب) وهو متعادل مع المقتطف الرابع))، وبالنسبة للسرادقات ((الثاني ، الأول ، الثالث ، الخامس ، الرابع ، السادس ، السابع)). ويوضح الرسم الآتي شكل بناء الزمن السردي في الرواية:



إذ كما هو مبين في الرسم ان مسار الهيكل العام الذي ينطلق من صفحة رقم (7) جاء بحسب الآتي:

- **المقتطف الأول (أ) : يتكون من ثماني صفحات.**
  - السرادق الأول : تسع وأربعون صفحة.
  - السرادق الثاني : خمسون صفحة.
  - السرادق الثالث : تسع صفحات.
- **المقتطف الثاني (ب) : يتكون من صفحتين فقط ، ثم**
  - تكملة السرادق الثالث : تسع وثلاثون صفحة.
  - السرادق الرابع : تسع صفحات.
- **المقتطف الثالث (جـ) : يتكون من إحدى عشرة صفحة، ثم**
  - تكملة السرادق الرابع : تسع صفحات.
- **المقتطف الرابع : يتكون من صفحتين فقط.**
  - السرادق الخامس : خمس وأربعون صفحة.
  - السرادق السادس : خمس صفحات.
  - السرادق السابع : يتكون من عبارة في صفحة واحدة فقط.
- **المقتطف الخامس : ثلاث صفحات.**

إذن فالسرادقان المقطوعان بمقتطف، هما الثالث مجموعه ثمان وأربعون صفحة، والرابع مجموعه ثماني عشرة صفحة.

وبجمع عدد صفحات المقتطفات كلها وهو ست وعشرون صفحة ، وعدد صفحات السرادقات مائتان وست عشرة صفحة ، ومجموعهما الكلي معاً مائتان واثنتان وأربعون صفحة باستثناء الفواصل العديدة والبياضات الفارغة وصفحات العناوين ، نستنتج النسب المئوية لكل مقتطف وسرادق كما يأتي:

أولا: المقتطفات	بالنسبة إلى مجموعها	بالنسبة إلى المجموع الكلي	نسبة الدلالة
م1	%31	%3	%22
م2	%8	%1	%10

م3	%42	%5	%40
م4	%7	%1	%10
م5	%12	%1	%18

ثانياً: السرادقات	بالنسبة إلى مجموعها	بالنسبة إلى المجموع الكلي	نسبة الدلالة
س1	%23	%20	%18
س2	%23	%21	%16
س3	%22	%20	%17
س4	%9	%7	%14
س5	%21	%19	%20
س6	%2	%2	%5
س7	%0	%0	%10

أول ما يلفت الانتباه ان المقتطفات الخمسة احتلت نسبة 11% من مساحة النص الكلية وهي اقل نسبة بكثير من السرادقات التي بلغ امتدادها 89% من تلك المساحة، لما أشرنا إليه في البدء من اختلاف منظور راوييهما الخارجي (المشاهد/ المتخيل/ الظاهر) والداخلي (العليم/ الحقيقي/ المخفي).

فضلاً عن هذين الراويين فإن صفة الراوية البوليفونية التي عملت على تعدد أصواتها سمحت كذلك بإصدار العديد من الأحداث عن زاوية منظور جملة من شخصياتها، كالخطبة الثانية للزيني، إذ جاءت بروايتين، رواية الرحالة البندقي ورواية سعيد الجهيني ؛ وأيضاً معاينة زكريا لعدة أمور شهدها البلد مع مجيء المحتسب الجديد ، ثم إخبار الدمراوي الشيخ أبا السعود عما فعله الزيني في منفلوط بعد رحيل السلطان إلى الشام، وكذلك رصد عمرو بن العدوى لردود الأفعال في الحواري تجاه واقعة الفوانيس وكيفية نقله لتحركات سعيد وغير ذلك كثير.

وعلى ما يبدو ان إيثار المقتطف (جـ) بالجانب الكبير من المساحة بالنسبة إلى غيره من المقتطفات بدا متوافقاً مع نسبة إشغاله للمحتوى الدلالي ؛ ويماثل تناسبه أيضا المقتطفات الأخرى من حيث المقارنة بين طرفيها الشكلي والمضموني، مع معلومية تاريخها كلها بدون استثناء، اثنان منها هما المقتطف (أ) والرابع يتواكبان في عام 922هـ ، والمقتطف (ب) في عام 914هـ ، والمقتطف(جـ) في عام 920هـ ، أما الأخير فكان في عام 923هـ. وعليه فيكون ترتيبها بحسب تتابع أحداث الحكاية مبدوءا بـ(ب) يتلوه (جـ) ثم (أ) مع الرابع، ثم آخر مقتطف أي: الخامس الذي كان هو – فحسب – قد وافق زمن خطاب سرده لزمنه تسلسله الحكائي، نظرا إلى أن ما جاء فيه واقع خارج السرادقات حسب ما يدلي به عنوانه ؛ في حين الأربعة التي عداه تتداخل أحداثها مع الأحداث الواردة في السرادقات وتتكرر أحياناً.

والملحوظة الجديرة بالذكر ان قسماً من عناوين المقتطفات حمل الرموز(أ، ب، جـ) ووسم بأنه من مشاهدات الرحالة ، وبعضها الآخر جُرّد من ذلك ووصف بأنه من مذكرات الرحالة، ولا شك في وجود الاختلاف بين الاثنين، فالمشاهدة صفتها عمومية تشترك في ملاحظتها أكثر من رؤية، وربما لهذا أعطاها الغيطاني رموزا يميز بها مشاهدات الرحالة عما شاهده غيره من أحداث، ويبرر معها في الآن نفسه تقديمه الموجز عن رحلاته قبل بدء كل مشاهدة منها ، ومن ثم يعطي له المجال ليقوم بسرده ، ولم نجد مثل هذا التقديم في المقتطفين الأخيرين على أساس أنهما من (المذكرات) التي تحمل صفة خاصة بمن يوثقها، فإذا قُدمت بالنيابة عن صاحبها انتفت عنها هذه الخصوصية. والمذكرة هي ((حكي استرجاعي يقوم فيه الراوي المذكراتي بوصفه مشاهداً بمراجعة مدونات سبق وان سطرها في ظروف معينة، فيعيد كتابتها برؤية متكاملة تتجه إلى التاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا أكثر من اتجاهها إلى البناء الشخصاني للراوي

كما هو الحال في السيرة الذاتية أو الغيرية، إذ يقتضي البنـاء السـيري التزامـاً بحدود الشخصية في خصوصياتها الذاتية))؛[296] فضلا عن ان المذكرة لا تتحدد بتدوين سيرة موثقها فحسب بل يمكن أن تكـون مدونـة لـسيرة ذاتـه وغيـره أيضاً.[297]

من هنا نجد ان مذكرات الرحالة لم يشر فيها إلى سيرته سوى الشيء القليـل جدا، بل تركزت في سرد ما تحتويه الوحدة النصية المتعلقة بالهزيمة بـدءاً مـن خروج موكب السلطان على رأس جيشه قاصداً مكان الحرب إلـى حـد تـسلم العثمانيين للسلطة.

كما نرى في مشاهدات البندقي إقراراً منه في المقتطف الرابع عن صـداقته بالموثق التاريخي الكبير (ابن إياس) الذي حضر الوقائع جميعهـا وكتبهـا فـي مدوناته، فأخذ هو بعضها. إذ يقول: ((حتى لا يفوت أهل بلادي وصف الموكب ، وللأمانة فإنني أنقل عن صديقي الشيخ محمد أحمد بن إياس ، وهو من أهل العلم المعروفين في القاهرة وصاحب تاريخ طويل عن الديار المصرية ، أتمنـى لـو أتيحت لي فسحة وقت اعرف به أهل وطني ، وحضر ابن إياس – بـرغم كبـر سنه – خروج السلطان ودوّن ما رآه ، وسمح لي بنقل ما كتب)).[298] فما جـاء بعد هذه الأسطر التي أوجز بها القول عن التعريف بابن إياس كان منقولاً عـن تدوين الأخير للحدث ، وبهذه الحجة انمحى بعدها السرد بضمير المتكلم.

أما في مذكرات المقتطف الخامس فقد استوجب حديثه التاريخي المُسترجع عن اختفاء طومانباي وعن الشيخ أبي السعود وعن الزيني بركات أن يستخدم ضمير

---

[296] تمظهرات التشكل السير الذاتي (قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية)، محمد صابر عبيد / 149 وينظر: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي) ، فيليب لوجون ، ت: عمر حلي / 22 – 23 .

[297] تمظهرات التشكل السير الذاتي (قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية)، / 149 .

[298] الزيني بركات / 217 .

الغائب كثيرا. وعلى ضوء ذلك تناوب السرد فيها عما يخص جزءاً من سـيرته ويتعلق بأمور الغير بين الضميرين (المتكلم والغائب) كليهما، ليعطي سرده صفة المذكرات بشكل أكثر بروزاً.

وفي السرادقات يظهر التمايز واضحاً، بخاصة بين الثاني الذي استغرق 21% من مساحة النص وبين السابع الذي عُدت نسبته صفراً، لأنه متكون من عبـارة واحدة فقط هي (آه، أعطبوني وهدموا حصوني ..) التي وردت على لسان سعيد الجهيني بعد خروجه من المعتقل، غير أنها على الرغم من انعدام نسبتها النصية فقد أعطينا لنسبة دلالتها10% وذلك لسببين، أولهما: انه مع هذا السرادق أوشكت الحكاية على الانتهاء ، لهذا لم يأت بها الكاتب مثلا في السرادقات السابقة؛ كـي تبقى محافظة على موقعها المناسب. والسبب الآخر: انـه مـن منطلـق تمثيـل شخصية الجهيني للحس الوطني الذي قضوا على حيويته وقيـدوه بالرقابـة ثـم بالتعذيبَ المهلك فأصبح خاضعا لليأس والاستسلام، كان ذلك منفذا لأن ننقل حاله المتأوهة ونشابهها بحال البلاد التي غدت سهلة الوقوع بأيدي المحتـل بعـد أن استنزفت ثرواتها وساد فيها الفساد والعنف بأنواعه، فهُدمت حـصونها وخُربـت أحوالها وبارت أرضها.

فضلا عن اجتماع تقنيتين في هذه العبارة هما تقنية (الخلاصـة) المجملـة – دلالياً – مجريات الأوضاع العامة على مر السنين، من قتل ونهب وتنكيل وتأدية ذلك كله إلى العطب والتهديم. وتقنية (الاستباق) المشرفة على واقعة الهزيمة قبل أن تُعلن في المقتطف الأخير من الرواية بناءً على ضـعف الطـرف المهـزوم وانهياره أمام الخصم بسهولة.

وقد حملت السرادقات عناوين رئيسة فيما عدا الرابع والخـامس، وجـاءت كالآتي: الأول:(ما جرى لعلي بن أبي الجود وبداية ظهور الزيني بركـات بـن موسى، شوال 912هـ).

الثاني:(شروق نجم الزيني بركات ، وثبات أمره وطلوع سعده واتساع حظه).
الثالث:(وأوله وقائع حبس علي بن أبي الجود).
السادس:(كوم الجارح).
السابع:(سعيد الجهيني، آه ، أعطبوني وهدموا حصوني).

فبالنظر إلى مضامين العناوين الفرعية التي يحملها السرادقان الأولان وجزء من الثالث، كما هو محدد في أعلاه بكلمة (أوله)، نرى أن الأحداث جميعها تمحورت حول وحدتي العزل والتعيين المتمركزتين في العام الذي أُرّخ به السرادق الأول من دون تاليه. أما السرادقان الأخيران فقد تعلق مضمون عنوانهما بخاتمة الأحداث أو ما إليها أقرب. ويشير ذلك عموما إلى ان عنونة السرادقات هذه جاءت لتؤكد بناء نظامها العلاقي الرابط بين بداية الحكاية ونهايتها.

إن السنوات التي قطعتها أحداث الحكاية قد امتدت بين عامي 912هـ و923هـ، أي ما يجاوز عقدا بأكمله، غير ان خطية الزمن الروائي اقتصرت على الأعوام (912 ، 913 ، 914 ، 920 ، 922 ، 923)، فحذفت الخمس الأخرى التي هي (915 ، 916 ، 917 ، 918 ، 921)، مع الإشارة إلى عام 917هـ فقط من دون إيراد شيء من أحداثه، وذلك فيما قُدم عند مدخل المقتطف (جـ) عن الرحالة الذي وصل إلى القاهرة في هذا العام للمرة الثانية.

وفي تحليل *(سعيد يقطين)* لرواية الزيني لفتةٌ إلى أنه مع تنوع الإشارات الزمنية بين محطات (سنوية ، فصلية ، شهرية – بحسب التقويمين الميلادي والهجري – ، يومية ، أسبوعية)، سواء أتتْ متصدرة في بعض الخطابات أو مذيلة في غيرها، يظهر نوع من عدم التكافؤ بين الأعوام المسجلة على مستوى الصفحات من جهة، وعلى مستوى الإشارات السفلى (الشهور والأيام) من جهة

أخرى، وذلك على وفق ما هو موضح في هذه النقاط:[299]

1- سنة 912 = تحتل تقريباً 82 صفحة = تتضمن 3 أشهر = سُجل فيها 5 أيام ، يومان مسجلان 7 مرات إما بشكل متتابع في أجزاء من اليوم (أول النهار- الفجر - المساء - الليل)، أو بشكل غير متتابع تُرسل فيه الأحداث متفاوتة لكنها واقعة ضمن أوقات اليوم ذاته.

2- سنة 913 = تحتل تقريباً سطرين = مسجلة من خلال شهر واحد ويوم واحد فقط.

3- سنة 914 = تحتل تقريباً صفحتين = مسجلة من خلال شهر واحد.

4- سنة 920 = تحتل تقريباً 6 صفحات = مسجلة من خلال شهر واحد.

5- سنة 922 = تحتل تقريباً 53 صفحة = مسجلة من 3 أشهر ويومين.

6- سنة 923 = تحتل تقريباً 3 صفحات = غير مسجلة الشهر.

فنلاحظ الحركة السردية في السنتين (912 و922هـ) قد اتسمت بالإيقاع المكثف جدا، وهما تتضمنان وحدتي (التعيين) و(الهزيمة) اللتين تستند إحداهما على الأخرى بصلة وثيقة للغاية، إذ لولا تعيين الزيني ومباشرة عمله المدني والسياسي المهشم لمفاصل الدولة المملوكية لما تمكن جيش ابن عثمان من هزيمتهم في المعركة والاستيلاء على السلطة ؛ على الرغم من وجود عوامل جانبية أخرى أسهمت في الوصول إلى تحقيق هذه النتيجة المأساوية، إلا ان ما يبرر أولوية عامل التعيين هو ((التأكيد على الطابع الخارق للعادة لظهور الزيني، بحيث يستخدم الشرخ التاريخي الموجود في مستوى الزمن في التأكيد على هذا الطابع الغريب لارتقاء الزيني إلى سلم الحكم)).[300]

---

(299) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين / 91 - 92. وانفتاح النص الروائي /61-62.

(300) الزمن الروائي (جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات)،عبد السلام الكلكي / 19 .

وليس من الاعتباطية أن يكون لبعض الحقب المذكورة توسيع روائي على حساب التضييق على الأخرى أو حذفها، أو ان الحقب المسجلة زمنيا موزعة على 144 – 146 صفحة تقريباً، في حين تتوزع غير المسجلة على 103 صفحات تقريباً ، بل ان لذلك دلالته العميقة التي تشير إلى كون الطابع التتابعي هو الشكل الزمني المهيمن على مستوى الخطاب، والى أن الحذف الذي يغطي خمس سنوات بعد حادثة إعدام المحتسب السابق الواقعة في 914هـ (ص137)، وان وحدة اللقاء بين الزيني وزكريا التي لم تتحقق إلا في (ص145) ، والتي تضمنت حذفاً غير مسجل أيضا يقع في(46ص) ، إذ خلال هذه المدة تصبح العلاقة طبيعية بين الاثنين بعد أن كانت علاقة صراع مباشر أو ضمني بين الشخصيتين لا نكاد نحس به ، وكذلك يقال الشيء نفسه بالنسبة للحذف الذي يلي واقعة الهزيمة. ومما يكرس عدم إحساسنا بالحذف هو ان الرواية تمثل مشاهد كبرى يمكن ان توصف بالانتقالات المتقافزة ؛ فضلا عن ان تنوع الصيغ الخطابية وتعددها قد أدى دوراً مؤثراً في توسمها بهذه الصورة،[301] التي تبين من خلالها ان ((الرواية تختار الأحداث كبيرة كانت أم صغيرة بدقة متناهية، فتربط بينها ؛ لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة، وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإثبات أكثر إقناعاً)).[302]

فنحن أمام حقائق واقعية مُنِيَ بها المجتمع المصري إبان القرن السادس عشر الميلادي؛ ولم تكن الغاية الأساسية محاكاة الواقع التاريخي بقدر ما كانت مثوىً للانفتاح على أحداث العصر الجسام وهي مغلفة بخصوصية الكتابة الروائية التي لا بد أن تلجأ إلى مبدأ التحوير والانزياح المحيل إلى مؤشرات زمنية مستلهمة

([301]) ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 93 – 94 .

([302]) عندما يكتب الروائي التاريخ ، سامية أسعد ، فصول جانفي ، مارس 1982 / 68 ، نقلا عن الزمن الروائي / 58 .

من روح العصر الذي كتبت فيه، ((وهي تستغل هذا التنافر لخدمـــة أغراضـــها الدلالية ولبيان البعد الرمزي للقصة حين تجعل من أحداث الماضي قاعدة لرؤيـــة الحاضر وتغييره))،[303] أو لنقْل انتقاد جانب من سلبياته.

وأياً كان الشأن فإن لهذا التقابل الزمني البنيوي دوراً مهماً في خلق عنـــصر الإثارة ودعمه في ما يحتم ربط الأجزاء العامة والدقيقة بعضها مع بعض.

يتبين بذلك ان الرصد المتقطع للأحداث التي نثرت على مسار الرواية ليس إلا تعبيراً عن تخير الكاتب القصدي للفترات المهمة التي اسـتدعتها فكـرة الـنص الرئيسة على وفق المدى الزمني الموجه لخدمتها ، غير عابئ بالـسنوات التـي حذفها.

كما جاء التركيز على احتواء تفاصيل قسم من تلك الفترات المهمـــة إيـــذاناً بالمحافظة – نوعاً ما– على تتابعها القائم عليه سياق مرجعيتها التاريخية من دون ان تتخلى عن ضرورة الاهتمام بالتنوع التقني الذي ينزاح بطريقة سردها عـــن حدود زمنها الأصل.

---

(303) الزمن الروائي / 58 .

المبحث الثاني
وحـــدات النـــص

في كل نص روائي هناك زمنان لا يتوانى أحدهما عن الارتباط بالآخر– كما أسلفنا ذلك – ويرجع السبب الرئيس في استحالة تطابقهما معاً إلى ان الخطـوط الحدثية لزمن الحكاية تتوسم بالتعددية ، وهي يمكن ان تحتل التوقيت نفسه بـأن تقع مجموعة منها في لحظة زمنية بعينها لكنها حين تدخل فـي إطـار الـزمن السردي يتعذر ذلك فيضطر الراوي إلى التقديم والتأخير في خطى الأحداث، لأنه مقيد بخطية ذات بعد واحد لا غير.[304]

إلا ان هذا البعد الأحادي يوفر– في مقابل ذلك – ما يخفـف مـن وطـأة التقييد، إذ لا يجعل الراوي ملزماً بالحفاظ على ترتيب زمنية الأحـداث وحركـة إيقاعها كيفما هي في الأصل الحكائي، بل له أن يستقطع وحداتها ويحولها إلـى أجزاء مشوبة بالتنقلات المفاجئة والمعارضة لطبيعة مجرياتها من حيث النظـام والسرعة ، عندئذ تظهر في قرارة بنائه الفني عدة تقنيات تؤكد عدم توافق زمني الرواية. إن البحث عن العلاقة النظرية التي تربط مختلف النصوص القصـصية بالعلامية ودور الدلالة الهيكلية في هذا المضمار، هو رهين البحث فـي مـسألة المعنى بوصفها محور اهتمامات العلامية.[305]

ولا تعني المحورية فقدان الشكل لأهميته فهو مجسد دور الدال على المعنى، والعلامية تنزع إلى إرساء التأويل على العلاقة بين الاثنين وتوضـيح التـصور المؤلف عبر طبيعتهما، ((فالمعنى انـدماجي الطبيعـة علـى عكـس الـشكل الانفصالي التصرف، أي لا مجال إلى استنباط المعنى من الـنص إلا بتـضمين وربط الوحدات النصية، وهو مسار ينطلق من اصغر الوحدات لاسـتيعابها فـي

---

(304) ينظر: دلالة الزمن في الرواية / 38 .

(305) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة / 111 – 112 .

صلب وحدات أوسع)).[306]من هنا يمكننا أن نستشف ثلاث وحدات كبرى أسست لزمن نص رواية الزيني، هي:

1- ولاية الحسبة 2- البص 3- الحرب.

وكذلك وحدة نصية أخرى كانت دلالة الزمن فيها مباينة عن دلالته الحكائيـة في الوحدات المذكورة، هي وحدة (التصوف).

أولاً: ولاية الحسبة:

مسار أحداث هذه الوحدة الكبرى ممتد من عام 912هـ إلى عام 914هـ، وهي تتدرج ضمن أصعدة السرادق الأول ثم الثاني وأول الثالث والمقتطف (ب)، وتتضمن ثلاث وحدات معنوية صغرى هي:

أ- العزل:

ينطلق حاضر الخطاب السردي في هذه الوحدة من بعد أيام عيد الفطر، وتبدأ فاتحتها بإلقاء القبض على المحتسب علي بن أبي الجود وهو عند زوجته سالمة، إذ يتحدد زمن الحادثة بلفظة تدل على آنية وقوعها. ((الليلة ، فيما يبـدو أخطـأ نواب علي بن أبي الجود، لم يذكروا له وقوع أي حدث غير عادي، فيما بعد زعم البعض انهم عرفوا ما دار بالذات في بيت الأمير قاني باي أمير الخيل السلطانية، ولمح العامة، بل أوضحوا وصرحوا إلى زكريا بن راضي أحد نواب علي بن أبي الجود وكبير بصاصي السلطنة، انه لم ينقل ما يعلمه إلى علي بن أبي الجـود ، هذا ما جعله ينام راضياً ملتصقاً بزوجته الثالثة سالمة ، سالمة أيقظتها حركة غير معهودة ، أقدام تسرع ، أبواب تفتح ، صيحات بعض الحريم الخافتة ، الأصوات تصل إلى هنا متسلخة، غير واضحة ، تختلط وتضيع معالمها، ساقية ترفع مياها، تدور وتصر أخشابها القديمة، أمطار تلمس أرضاً جافة، قارب يتأرجح ، حـوافر

---

[306] المصدر نفسه / 113 . وينظر: قال الراوي / 165 .

تعدو، تعدو، ماذا يجري بالضبط ، إيقاظه قبل الأوان صعب، "سيدي علي" "سيدي علي" ، يتقلب ، أوان تسقط ، يصرخ طفل ، تسقط كتلة خشب، تتسابق دقات قلبها، تصغي، وقع أمر، ما هو؟؟ لا تدري، فجأة يتدفق دمها مذعورا في عروق أرجفها رعب، لم تشعر باستيقاظه المفاجئ، إصغائه ، جفاف ريقه ، أما الباب فدفعته قدم محاطة بحذاء فرسان المماليك)).[307] هنا وقعت اللحظة التي ألقي فيها القبض عليه.

وفي الآنية المحددة بالتوقيت الليلي تنتظم تقنية الاسترجاع ذي النمط الداخلي، وذلك فيما ورد ذكره قبل هذا المقطع، ((الليلة عندما دخل إلى حجرة "سالمة" امرأته الثالثة،...)).[308] أي إن خط الرجوع ظل في حدود الزمن السردي بحسب تحديدات *(جينيت)* لأنواع الاسترجاع.[309]

وثمة استخدام تقني مقابل لذلك ، إذ يتقدم الراوي المغيب بالخط الزمني إلى الأمام قليلاً ليطلعنا على الأمر الذي شاع فيما بعد ، وكان سبباً في اطمئنان المحتسب وعدم تحوطه الحذر من الوقوع في شراك المكيدة التي دُبرت له في بيت الأمير قاني باي ، وهو إشارة إلى حدث ستظهر لنا أبعاده عند الحديث عن وحدة تعيين المحتسب البديل.

ولئن أمعنا النظر في الكيفية التي سُردت بها الحادثة، وربطنا بينها وبين الرؤية العليمة الدرامية التي نقلتها لنا لوجدنا ما يخدم وقوعها بهذا الشكل المباغت وغير المتوقع، إذ كما تدلي *(يمنى العيد)* بهذا الصدد:((كيف يرى الراوي ما يروي ليست مستقلة (..) عن كيف يروي الراوي ما يرى))،[310] تعني أن

([307]) الزيني بركات / 21 .

([308]) المصدر نفسه / 20 .

([309]) ينظر: خطاب الحكاية / 60 – 61 .

([310]) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد / 108 .

المقولتين مرتبطتان معاً.

وعليه فقد لاحظنا أن الإطلالة كانت منبثقة من داخل حجرة سالمة، والشعور بالأصوات المرعبة بدا لصيقاً بيقظة ذاتها المنتبهة، والتخوف من أن شيئا سيئاً سوف يقع بعد لحظات انبرى من خلال اهتزاز دواخلها المتوترة ، وقد أسهم ذلك كله فضلاً عن كثرة استخدام الأفعال المضارعة في تجميع مكونات صورة مغيّمة ذات ألوان قاتمة ومشحونة بالحركية المربكة المضطربة، مما يُلمح تناسبه مع التدرج في سرد حدثٍ كهذا.

تبع ذلك انتشار خبر الترسيم على المحتسب بطريقة المشهد القريب تصويره من تصوير سابقه من حيث الحركية المواتية لطبيعة الخبر، وعندما نقول هنا الحركية فلا نعني بها حركة الزمن السردي؛ لأن المشهد يعد من الآليات التي تعمل على إبطاء إيقاعه الحركي.

((من بوابة الأمير قانيَ باي الرماح أمير الخيل السلطانية، خرج مناد غليظ الصوت، يعرفه الناس ، في اللحظة نفسها خرج مناد آخر من بيته القريب من قصر الأمير قوصون الدوادار، قرب حارة بير جوان، يتجه إلى العطوف، إلى الحسينية، إلى حارة الروم الجوانية، هواء خفيف عذب يحمل إلى الآذان، دقات طبل وأصوات منادين آخرين ، نداءات توقظ النيام، تفك تلامس الجفون، عمال الحمامات يخرجون، عمال المستوقدات المجاورة، باعة لبن، باعة فول يتوقفون، تصغي الآذان، النساء يصحن مناديات بعضهن البعض، بائعة بليلة تزعق في حارة الميضة التي فتحت أبوابها منذ قليل ، فجأة لا تنادي المرأة على البليلة، إنما تنقل الخبر بصوتها المرتفع، الرؤوس تطل من الأبواب الصغيرة في الحجرات الصغيرة داخل الربوع الضخمة، أطفال صغار، أطراف جلابيبهم بين أسنانهم، يسرعون إلى أين بالضبط ؟ لا أحد يدري، تلوت زغرودة في الهواء من إحدى الطيقان المرتفعة جدا، جاوبتها أخرى، ثم زغاريد، نساء حافيات خرجن من

العطوف، الجودرية، السكرية، يحملن أطفالهن فوق أكتافهن، يـصفقن، يـواجهن النهار الجديد بفرحة وليدة)).[311] وفي هذا إشارة إلى تجـاوز سـاعات الليـل والإشراف على مقتبل الصباح، أي ان توقيت الزمن الروائي أصبح الآن (فجراً).

وكان لابد من ذلك ليتوافق مع الطبيعة الانفتاحية التي يحفل بها هذا المـشهد على خلاف الذي قبله، إذ كان قد حُدد التوقيت فيه (ليلاً) لانسجام عتمته مع مهمة القبض التي ضيّقت على المحتسب حياته السياسية، وقد ألفنا ذلك التوقيت موحيـاً بالتكوير والحصر من أطراف عديدة، منعاً لحدوث أي خلل يحول من دون تنفيذ المهمة أو يسمح بالهرب أو الاختفاء. في حين نلتمس هنا تشظي الأبعاد التفصيلية وانشراحها على الجهات كافة، ليتبين المشهد بذلك موافقا لتعريفه من حيث ((انه ليس تقريراً تسرد به حادثة ما، لكنه الحادثة بعينها تكشف بوضوح أمـام عـين القارئ)).[312] وقد استوجب ذيوع الخبر ونقله إلى العامة بأقصى سرعة ممكنـة في عصر لم يكن يعرف ميكرفونات الصوت أن لا يُكتفى بإطلاق مناديَين رئيسين يتوليان إيصاله إلى أدنى الحواري وأقصاها، إنما تردد النداء من مصادر أخرى، فيما بينها (صوت بائعة البليلة) الذي أضافه الراوي؛ احتواءً للبهجة التي وضحت معالمها في مظاهر استقبال ساكنيها، وإمعاناً في إيصال الخبر حتـى الحجـرات الصغيرة.

وفي سياق قوله (نداءات توقظ النيام ، تفك ، تلامس الجفون) نلمـح ظـاهرة تُتابِع حاسةُ إدراكها السمعية حاسةً أخرى، مع انه ليس للحواس فعـلٌ بـدون أن تبعثها القوة المميزة لكل منها، ولكن هنا عملت هذه القوة الباعثة (النداءات) على

([311]) الزيني بركات / 21 – 22 .

([312]) اسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، ليون سرمليون، ت: ميادة نور الدين ،الثقافة الاجنبية، ع1 ، س2003 / 18 . وينظر: بناء المشهد الروائي ، ليون سرمليان ، ت: فاضل ثامر، الثقافة الاجنبية ، ع3 ، س 1987 / 79 .

استثارة أكثر من حاسة، بحجة أن النائم إذا سمع الصوت انتبه وإذا انتبه اســتيقظ وفك جفونه، وبهذا يكون العامل المستثير منفرداً في حصول الاثنــين (الانتبــاه فاليقظة) ومكتسباً – مجازاً – القدرة على اللمس.

ثم يورد الراوي العقوبة التي قُررت بحق علي بن أبي الجود من منظار سعيد الجهيني، فيكرر استباق وقوعها على مسار الخطية الروائية مرتين، وهو يطلــع القارئ بين الفينة والأخرى على بعض ما جناه هــذا المحتــسب عبــر بعــض الاسترجاعات الخارجية المتقطعة ذات المدى المتفاوت، أي نقصد مدى المفارقــة الذي يعني المسافة الزمنية الفاصلة بين العودة إلى الماضي وآنيــة الــسرد.[313] ومن ذلك :

- أنفته وجبروته (ص22) ، يفصلها عن الزمن الحاضر بضع ساعات.
- مظالمه المستجدة كل يوم وطرائق تعذيبه المروعة (ص23) ، وفاصــلها الزمني ثلاثة أشهر.

ولكنه في الزمن الحاضر مكبل بالحديد ومرمي به في قبو مظلم. ومن تأملات سعيد المستشرفة على مستقبل مجهول لكنه متوقع في نظره، ننتقل إلى اســتئناف الحديث عن ((إمساك الظالم الطاغي المتجبر، الحوطة علــى موجــوده ، علــى حواصله وأمواله ، على حريمه وجواريه))[314]البالغ عددهن سبعاً وستين جارية.

وربما هنا يستوقف القارئ التساؤل حول دلالة اختيار الغيطاني لهــذا الــرقم بالذات من دون غيره، إذ كان من الممكن أن يختار الرقم (48) مثلا ؟؟ يُعتقد أن الأحداث التاريخية التي شهدتها مصر بعد منتصف العقد الــسادس مــن القــرن السابق، ولاسيما هزيمة 1967 على أيدي الإسرائيليين قد جعلت الكاتب يــستعين

---

[313] ينظر: خطاب الحكاية / 59 ، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ،مجموعة مؤلفين ، ت: ناجي مصطفى / 124 .

[314] الزيني بركات / 27 .

بتحديد هذا الرقم للتلميح إليها، ومقابلتها بهزيمة المماليك على أيدي العثمانيين في عام 1517، على الرغم من أن هذه كانت على عهد الزيني والأولى كانت على عهد عبد الناصر ، ولما كان محور الرواية الرئيس منصباً في الإشارة إلى تماثل مظاهر القمع والعنف السياسي بين العصرين فقد حمل المعنى على التشبث بالشكل التحويري الدال على المبالغة في امتلاك علي بن أبي الجود للجواري الـ (67)، ليسقط الكاتب في بذرة فساده الذي سيتتبع خطاه ما يظهر من فساد لاحق عند الزيني بركات، سبب الوقوع تحت ذل الهزيمة والانكسار أمام الأعداء.[315]

ب- التعيين:

ما أن تم عزل المحتسب وخلعه من سائر مهامه الإدارية واجلّها (الحسبة) أصدر السلطان مرسوماً مذيلاً بتاريخ الثامن من شوال تقرر فيه التعيين، ((قررنا، يتولى بركات بن موّسى حسبة القاهرة))،[316] مع توصيته بجملة من الوصايا العامة والخاصة ، من ضمنها ((أن يتصدى للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والمنع عن الفسق، والنظر في فقراء المكاتب والعالمات والمغنيات من النساء، ولا يمكن منهم أحدا ، ولا يستتيب عليهم إلا من عرفت أمانته ، وآثرت صيانته ، وان يكونوا من أهل العفة والأمانة والنزاهة ممن بعدوا عن المطامع ونأوا عن السوء ، وأن يقصد بقوله وفعله وجه الله تعالى وابتغاء مرضاته ، فلا يبالي باحتسابه بغض الناس له وسخطهم عليه أو رضاءهم عنه ، وان يكون مواظباً على سنن الرسول)).[317]

---

(315) ينظر: السمات الفنية في رواية القمع العربية ، نزيه أبو نضال ، فصول ، مج16 ، ع3 ، الجزء الأول س1998 / 132 . والوجه والقناع، فاروق عبد القادر، الطليعة ، ع7 ، س1972/188- 190

(316) الزيني بركات / 30 .

(317) الزيني بركات / 30 .

القرار بتعيين هذا الرجل بالذات كان مفاجئاً ومغيظاً بالنسبة لزكريا بن راضي، لأنه بدا غريباً على معلوميته واطلاعه على التواريخ المختلفة أن يُؤثر شخص غير معروف له لمنصب حساس كهذا، على الرغم من ملاحظتنا عدم اختفاء ما تم تدبيره ضد المحتسب السابق على زكريا، لكنه اتضح – فيما يبدو – انه لم يكن يعلم مَن هو المدبر الحقيقي آنذاك؟!

من هنا بدأ التأهب الذاتي من جانب زكريا لتولي أمر الزيني بنفسه بعد معرفة كيفية وصوله إلى الحسبة، من خلال أول معلومة استرجاعية حصل عليها وهي دفع الرشوة. ((نقلوا إليه أخبار سعي بركات بن موسى لحصوله على منصب الحسبة ، ذهابه اليومي إلى الأمير قاني باي ، طلوعه إليه ، بقاءه عنده ، حديثه إليه ، ثم ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قاني باي ليلة الثامن والعشرين من رمضان المعظم بعد العشاء. ثلاثة آلاف دينار يشتري بها بركات منصب الحسبة)).[318] وفيما عدا المرتين اللتين تواتر فيهما الحدث المسرود في هذا المقطع لمحنا في الصفحة ذاتها مرتين أخريين لذكره، فتبين على ضوء ذلك أحد أنماط علاقة التواتر بين الزمن الحكائي وزمن الخطاب، وهو ما يسمى بـ(التكرار)،[319] أي إن ما حدث في الزمن الأول قد تم تكراره في الزمن الثاني مرات عديدة.

ويعني التكرار فيما يعنيه هنا ان الخبر الذي أُشيع عن شراء الزيني للمنصب بالرشوة مقام على أساسٍ من الصحة المؤكدة والمفسرة للمؤشر المذكور في الوحدة الأولى، عندما نوه الراوي إلى ما دار في بيت أمير الخيل السلطانية (قاني

([318]) المصدر نفسه / 39 .

([319]) ينظر: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، نعمان بو قرة / 101 . والمصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد عناني / 34 . ومدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد ، يحيى عارف الكبيسي ، الأقلام ، ع 5- 6 ، س1997 / 59 – 60 .

باي) وكان عاملاً رئيساً في انطلاق الفرسان لتقييد المحتسب؛ والذي يلوح به التكرار أسوة بذهاب الزيني اليومي إلى الأمير هو تدبير أمر التخلص منه – أي من المحتسب – ليخلو مكانه، وعندها سيقدم المرتشي (الأمير قاني باي) بركات بن موسى للترشيح بدلاً عن ولاية السابق لإشغالها، وذلك هو ما تم فعله.

أما المقصد الدلالي لاستهداف الزيني بركات عليا بن أبي الجود من دون غيره من ذوي المناصب السلطوية ؟ مع أن سوء النية كان مبيتاً للإطاحة بمملكة الكل، فمرده إلى التركيز على الوظيفة وليس على الشخص الذي يديرها، حيث الحسبة أخطر وأهم منفذ سيمكّنه من الولوج إلى مفاصل الدولة والتطلع على دواخلها عن كثب بحكم نفوذه السياسي، ثم المكانة المهمة التي هي على مساس وثيق بالإشراف على دقائق الحياة العامة للشعب، مما سيتيح له إمكانية السيطرة على أحوال الوضعين السياسي والاجتماعي.

ولعل ما يؤيد ذلك هو اندفاع السلطان للإسراع بإشغال هذه الوظيفة؛((لأنها تمس أحوال الناس ومعاشهم، ولا يمكن تركها شاغرة)).[320] بهذه الحجة تغلف قُصر المدة التي كان يُلزم أن تأخذ فترة أطول في التأني لاختيار الرجل المناسب، إذ يبعد تاريخ إقرار التعيين عن ليلة الترسيم على المحتسب السابق التي كانت عقب عيد الفطر أربعة أيام في حال لو افترضناها أنها كانت في (4 شوال) ؛ وفي ذلك تلميح إلى أن توقيت الرشوة في (28 رمضان) كان مخططاً له من جهة الزيني وليس عشوائياً، لوقوعها قبيل العيد بزمن يسير جدا، حيث انشغال الناس بعطلته الدينية/الرسمية سيحول من دون التركيز على كشف ما يجرى خلف الكواليس أو الشك في التحركات المدبرة (دفع الرشوة) وصولاً – بنجاح– إلى الهدف وهو (الحسبة).

زاد من إقصاء الشك وإخفاء الحقيقة تَمَنُّع الزيني عن استلام المنصب في (10

([320]) الزيني بركات / 29 .

شوال)، وتدخل الشيخ أبو السعود الساكن بكوم الجارح لإقناعه بقبولها، كما لاحظنا تفاصيل ذلك في الفصل الأول.

إلى هنا يتبين مدى انسجام أهم العناوين الفرعية الموضوعة في السرادق الأول مع بروز الحدث، إلى جانب الأخذ بنظر الاعتبار ((أن الخطاب في نسقه الظاهر لا يكشف عما يبطنه من دلالات إلا بقدر ما يحفظ للنص سياقه العام)).[321] وقد جاءت هذه العناوين قائمة على نظام تراتبي عبر العلاقة الرابطة لثيمة كل منها بالآخر على وفق ما تم تبيانه فيما تقدم عموما. (ما جرى لعلي بن أبي الجود) ، (سعيد الجهيني) ، (مرسوم شريف) ، (زكريا بن راضي) ، (كوم الجارح) ، (الأربعاء..عاشر شوال).إذ أنجز كل عنوان جانبا من التحولات البنيوية التي طالت مضمونه، ليتبين بذلك قصدية الكاتب في وضع ترتيبها على ضوء بعض الوظائف التي يمكن أن يحققها العنوان.[322]

بعد خطبة الزيني المثيرة لشغف الناس به استهل السرادق الثاني الذي حمل لواء علو نجوميته عند السلطة والشعب معاً، بمنحه السلطان أمر عقوبة المحتسب السابق واستخراج الأموال التي اكتنزها بالسرقة، بيد ان وقائع حبس الأخير والحوطة على ممتلكاته جميعها قد أرجأ الراوي سردها إلى السرادق الثالث، بقصد الإبقاء على غموض شخصية المحتسب (الزيني بركات) ؛ ذلك أن السرادق الثالث يتضمن إجراءات التعذيب التي سينال بها المحتسب من سلفه، ومعها سنلاحظ تَكَشُّف الوجه الحقيقي للزيني .

لنرجع إلى بدء إطلالة شروق نجمه إذ نلمح مع توليه المنصب استشرافاً مقلقاً على حال البلاد من خلال الوعي الداخلي لشخصية الجهيني وهو يتصور نفسه

([321]) الدلالة والتأويل في الخطاب الأصولي التراثي ، منقور عبد الجليل ، عمان ، ع135 ، س2006 / 6 .

وينظر: نظرية تحليل الخطاب والرواية ، محمد عبد الله القواسمة، أفكار، ع136 ، س1999 / 94 .

([322]) ينظر: هوية العلامات / 35 – 37 .

مع حبيبته الرمزية (سماح). ((آه لو يركبان في زورق عبر النيل، أياديهما في التيار، تنثر رذاذا أبيض، يراها في مدينة لم تعرف الطواعين، لا يموت الإنسان فجأة في عرض الطريق، لا يتوجع امرؤ لخطف ابنته ، لا يساق الفقراء إلى الجب ، إلى المقشرة ، لا تقضى أعمار في سجن العرقانة، لا تنزع يد من جسم لأنها سرقت خيارة ، سماح تطل على طريق لم يجُسْ فيه احد، يحتضنها بذراعه، يضحكان، تمضغ لباناً جاءها من العجم)).[323]

فقد بدت علامة الاستشراف بارزة في ملمحين أساسيين، هما (التأمل بمدينة لم تعرف الطواعين، ومضغ سماح للبان العجم)، إذ نرى ان كلا الملمحين يضطلعان بما يقضي به هذا النمط من المفارقة من القفز على فترة زمنية لم يحن موعدها بعد على مسار الخطاب السردي، وهو ما يمكن ان يتم عن طريق توقع إحدى الشخصيات للمستقبل في ضوء الأحداث الآنية.[324] وقد كان تحقق الدالة الثانية الخاصة بـ(سماح) رامزة ومؤسسة لوقوع الأولى مع خاتمة زمن الحكاية – وتحديدا– (بعد الحرب) عندما اجتاح مرض الطاعون الحواري والبيوت، على حسب مقول الراوي الخارجي.[325] ومما جعل ذكر الطاعون مصحوبا بدلالة الحرب هو أن الاثنين فتاك بحياة الإنسان ومبلبل لأمنه واستقراره.

أما فيما يتعلق بمضغ سماح لهذا الضرب من اللبان المجلوب لها من بلاد العجم ، فإنه يحمل دلالة تستبق زمن مصيرها إليهم، وهو ما سيكون عبر الزواج المستبيح لعرضها بفعل تواطؤ الخونة مع العثمانيين، وقد زاد ذلك من رمزية شخصيتها بدليل مؤشر (العجم) الذي أعطى معنى مرادفاً لاحتلال الأقوام الرومية (العثمانية) في زمن لاحق عندما ستطأ خيولهم الديار المصرية وتجتاحها عقب

([323]) الزيني بركات / 78 .

([324]) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع العاني / 1: 63 .

([325]) ينظر: الزيني بركات / 14 .

انكسار شوكة المماليك أمام جيشهم.

وما فتئ ابن موسى يتقنع بالعفة والورع لينال من ثقة السلطان الشيء المزيد، من ذلك ((طلوع الزيني بركات إلى السلطان وخلوه به فترة طويلة ، قال فيها للسلطان" أنت مسؤول عن هذه الرعية أمام الله تعالى يوم القيامة وسوف تحاسب أنت وأحاسب أنا على كل ذنب أُرتكب علمناه أو جهلناه ، أين نروح يومها من جبروته "، أصغى السلطان طويلاً إليه ، كان حديث الزيني مشفوعاً بآيات قرآنية وأحاديث نبوية ، ونصوص من متن لا يجيدها إلا افقه العلماء)).[326]

عرّفنا الراوي الداخلي على هذه المعلومة من خلال التقرير الذي رفعه عمرو بن العدوى إلى مقدم بصاصي القاهرة بعد النداءات المتتالي صدورها من السلطة العليا بناءً على بيانات الزيني لها في السابع من ذي القعدة، أي بعد شهر تقريباً من ولايته الحسبة. ومما نلاحظه ان التقرير المرفوع نصّ على نمطين ممثلين لصيغة النقل التي يمكن أن يقوم فيها المتكلم بذكر كلام غيره بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.[327] فقد نقل عمرو جانباً من خطاب الزيني حرفياً من دون أي تغيير عبر استخدام ضمير(الأنا)، ثم نراه يكمله بشكل مختصر وغير مباشر عبر التحول إلى صيغة الغائب، وذلك تجنباً للإطالة، حيث تقريره يتضمن معلومات تفصيلية أخرى.

ويدل هذا المنقول على مدى تواري الزيني خلف لباس الدين المزيف بصورة ستتضح للعيان فيما بعد – أي مع مرور الزمن وتطور الأحداث –، أما الآن فمازال أمر نفوذه مستجداً (شهر فقط) ويحتاج إلى ما يغنيه أكثر، فبعد أن أطلع السلطان على ممارسات بعض الأمراء واحتكارهم الاقتصادي في السوق ((أكد

([326]) الزيني بركات / 102 .

([327]) ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 198 . والأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، آن بانفيلد ، ت: بشير القمري ، آفاق المغرب ، ع8–9 ، س1988 / 96 .

التجار أن الزيني أجرى الدمع من عيني السلطان حتى أطلق السلطان يـده فيمـا يشاء ، بشرط أن لا تنخفض مالية البلاد درهما واحدا، السلطنة أحوج ما تكـون للفلوس هذه الأيام بعد انقطاع عديد من الموارد ، أبدى الزيني مقدرة على تحقيق هذا)).[328] وهنا يتجلى صعوده العتبات الأولى بجدارة فائقة ومنشدة إلى الاكتمال في ضوء تعهده بتعويض النقص الذي تعاني منه ميزانية الدولة، للتيقن مـن أن نقطة ضعف كهذه ستمكنه من تحقيق مآرب ينوي فعلها بخاصة أن السلطان قـد أتاح له حرية التصرف المطلق.

ج- العقوبة:

بناءً على الوحدتين السابقتين تكونت هذه الوحدة لارتباطهـا بالفاعـل الـذي سيتولى قضية العقوبة وهو المحتسب المتعين، وكذلك ارتباطها بالمفعول به الذي ستقع عليه العقوبة وهو المحتسب المعزول.

وتنقسم هذه الوحدة الصغرى على جزأين هما: - (الحبس) في عام 913هـ

- (الإعدام) في عام 914هـ

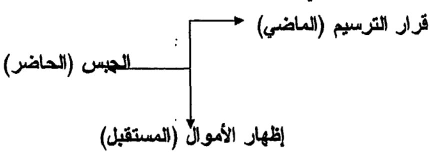
يبدأ الجزء الأول بمقول للزيني يرجع في مطلعه سنة إلى الوراء، ((منذ عـام أمر مولانا السلطان بالترسيم على المدعو علي بن أبي الجود وتسليمه إلى متولي الحسبة الشريفة وذلك لعقابه وكشف المخفي وراء أبوابه، ومنذ البداية أضـمرنا الصبر حتى النهاية، لأننا نقف ضد تعذيب البدن فلا نرضى لإنسان مهما كان أن يُحرق عضو في جسمه أو ينعل كالفرس ، وهذا سبب المدة الفاصلة بين تـسلمنا علي بن أبي الجود وكشف أمره ، كشفنا من أمواله ما يعجز عن تصديقه إنسان، وكل هذا امتص من دماء المسلمين)).[329]

من حيث زمن المسار السردي، إن الذي ورد ذكره في هذا المقطع هو سابق

([328]) الزيني بركات / 103 .

([329]) الزيني بركات / 127 .

لأوانه على مستوى الزمن الحكائي ، لأن اكتشاف الزيني الأموال المخبـأة عنـد المكلف بأمره لم يتم إلا بعد أن مارس معه أساليب شتى من التعـذيب النفـسي، أثبت عبرها مقدرته على التوصل إلى الحقائق المرجوة بطريقته الخاصة. وفـي هذه السابقة الزمنية أيضاً يتبين أن الراوي الداخلي قد استخدم – اعتمـاداً علـى أسلوب العرض المباشر لخطاب الشخصية الرئيسة – استرجاعاً تكميلياً على وفق التسمية التي وضعها *(جينيت)*،[330] إذ أفاد هنا العمل على سد الفجوة التي ألمحنا وقوعها في السرادق الثاني عندما تأخر السرد عن ذكر وقائع الحـبس. ويمكـن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:



هكذا أصبح الزمن عند النقطة التي وصل إليها السرد حالياً متجاذب الأطراف على صعيد أبعاده الثلاثة ، وما ذلك إلا إشعار بالعلاقة المتداخلة بين حيثيات كل منها، إذ يظهر أن الحبس قد استغرق من الزمن الحكائي مدة (عـام)، أي منـذ قـرار الترسيم عليه في 912هـ حتى اكتشاف خباياه في 913هـ ، لكن الراوي قد تلاعب بهذا الترتيب من خلال مزجه الصيغي بين تقنتـين زمنيتـين فـي آن واحد، ليوضح تماسك وقتهما مع مضمون اللحظة الحاضرة، وكذلك تجلي الأخيرة عبر الارتباط بمحطة زمن كلتيهما معاً.

ونتعرف في وقائع التعذيب التي جاءت على شكل تقرير رفعه مقدم بصاصي القاهرة إلى نائب الحسبة على الحوار الآتي الذي يمكن أن نصفه بـ(الـصوتي/

(330) ينظر: خطاب الحكاية / 62 .

الصامت) بين المحتسبِين.

((في لحظة بلغ فيها درجة من الضيق العظيم، دخل عليـــه الزينـــي بركـــات بنفسه..

قال بصوت خال من افتعال المودة.

" أنا الزيني بركات.. "

تطلع إليه علي بن أبي الجود متعجباً، لم يره من قبل، وما ننقله هنا قاله الزيني بالتقريب.

كما ترى يا علي، لم نفعل بك مكروهاً، لم نضايقك في بدنك، أنـــا أعـــرف حيازتك لمال طائل، أنت داهية في طريقة إخفائه، أخبرني عنه وكما تعلم أنا لـــن أضع منه درهماً في جيبي، كله سيذهب إلى خزانة السلطة، أما حريمك وعيالـــك فأنا أضمن معيشتهما.

" أين الأموال ؟ "

هز علي بن أبي الجود رأسه ،

" أتنكر ؟ "

أكد النفي ، قام الزيني واقفاً..

" اللهم إني بريء من ذنبه ")).[331]

إننا إزاء التخاطب بين صوت مشخص، وصمت مصحوب بحركـــة إيمائيـــة، وربما يكون لعرض الحوار بهذه الطريقة ديدن مقصود يقتـــضيه مقـــام الـــسلطة المتنفذة التي ظفر بها الزيني في مقابل المهانة والذلة التي يتعرض لهمـــا(علـــيٌ) الآن على يديه بعد أن فقد هيبته ومكانته العالية؛ لذا نجد الكلام منبعثـــاً بـــصوت الأول فقط، في حين ان صدوره كان صامتاً عند الثاني، ولم تدلنا عليه إلا إيماءته التي استطاعت أن تؤدي وسيلة تبليغية يُفهم منها امتناعـــه عـــن الإدلاء بمكـــان

([331]) الزيني بركات / 131 – 132 .

الأموال المخبأة، على الرغم من كثرة ما تعرض له من مضايقات نفسية اختار الزيني اشد لحظاتها وانسبها للدخول عليه، عله يقر أو يتنازل عن عناده. ويؤكد ذلك على أن الهدف الذي توضع من اجله الإيماءة يؤدي دوراً كبيراً في جعلها موجهة للإقرار بمعنى معين، يراد إبلاغه إلى الآخرين.(332)

ولما كانت العلامة قابلة لأن تتحول إلى عنصر استقطاب دلالي يثير حوله جملة من الإحالات،(333) فإن العنصر التعبيري الذي اثبت صوت الزيني هنا خالياً من افتعال المودة قد أثار لدينا دلالة اصطناعها وافتعالها المتملق الذي أحالت إليه خطاباته السابقة، إن مع السلطان أو مع العامة، بخاصة في بداية تسلمه المنصب.

ويبدو أن الراوي قد اتخذ من نقطة الاستجواب هذه انطلاقة للكشف عن حد جوانب الوجه الحقيقي للزيني، فأتبع الصوت بتعريف اسم صاحبه، "أنا الزيني بركات".

ويبدأ الإيذان بالتعذيب الفعلي اثر ذلك بمدة محذوفة نلتمس حذفها من مجيئها((بعد زمن لم يعرف مقداره، دخل عثمان، عصب عيني علي بن أبي الجود بقماشة مبللة، لحظة طال انتظارها، لا يدري ما سيفعل به، لكنه يفارق هذا المكان الغريب، هذا يكفي، نزل درجات، عبر أبوابا، تركه عثمان في قاعة خلاء، ارتعدت مفاصله، تهيب الجلوس، خطا الوقت ثقيلا كالخيل إذ تحتضر، ارتعشت أطرافه، دب الخدر إلى ظهره، جسمه كله يهتز، فجأة هوت يد قوية صفعته فوق عنقه)).(334) هكذا تجسد الزمن بالنسبة لـ(علي)؛ لأن الذي يعيشه في هذه

---

(332) السيمياء وتبليغ النص الأدبي / 19 . وينظر: ما هي السيميولوجيا / 27 – 28 .

(333) ينظر: المؤول والعلامة والتأويل – بصدد بورس – ، سعيد بنكراد ، فصول ، مج16 ، ع4 ، ج2 ، س1998 / 361 .

(334) الزيني بركات / 132 .

اللحظات كامن لديه في إحساس داخلي يوصف الزمن من خلاله بأنه ((صـورة حية من صور النفس حين تجيش بالأحاسيس والأوهام))،[335] التي يمكن أن تُخلق بفعل مثل هذه الممارسات فتعطي شعوراً بالخوف تجاه ما سيلحقها.

واستغرقت المدة الفعلية للتعذيب سبعة أيام، في كل يوم يزداد التشديد عليه أكثر مما قاسه في اليوم الذي قبله، ووصولاً إلى ما يعقب عصر اليوم الثالث نشهد سرعة تقنية مُجْملة لسرد ما وقع في اليومين الرابع والخامس على الرغم من تضمنهما حدثاً عنيفاً. ((ذبح ثلاثة من الفلاحين المنسيين، أسندت رقابهم إلى صدر علي بن أبي الجود، والزيني يدخل ويخرج محموماً مغتاظاً، يسأل " ألم يقر بعد؟ " لا يجيب أحد ، يضرب الحجر بيديه)).[336]

فقد تم إجمال تفاصيل هذين اليومين بتركيز مكثف يتناسب والترقب الانفعالي للزيني الذي أصاب من عجالة تلهفه لأمر الاعتراف حداً بالغاً وصل مداه إلى اليوم السادس المَسكوت عنه سردياً، ليتم بعد هذا استغلال آخر نقطة يمكن أن يضعف أمامها (عليّ)، وذلك في اليوم السابع عندما أحضروا اصغر أبنائه ليسمعوه صيحاته، ولكن أيضاً بلا جدوى، فقد بقي صامتاً لا يتفوه بأية كلمة.

وكان ذلك مدعاة لإثارة الحيرة المُشعِرة بلغز كيفية توصل الزيني إلى مخبأ الأموال على وفق ما جاء في التعليق الذي ذُيل به تقرير المقدم. ((هذا بعض ما وصلنا من وقائع تعذيب علي بن أبي الجود. لكن الثابت فعلاً – وهذا محير – عدم إقراره بمكان المال، إذن من أين عرف الزيني مقدار ومكان الأموال التي نشرها على الناس، العجيب أيضا انه بعد مدة معينة ، وبعد تنوع أساليب العذاب الجديدة التي يسميها الزيني " كشف الحقيقة "، أصبح علي بن أبي الجود معافى، التغيير الوحيد أصاب عينيه، أصبح لا ينظر إلا في خط مستقيم كالأعمى لكنه مبصر، إذا

([335]) الزمن التراجيدي / 35 .

([336]) الزيني بركات / 133 .

ناداه احد لا يجيب، إنما ينحني ويدلدل لسانه كالكلب)).[337]

مما يمكن أن نستشفه من هذا المقطع عدة أمور:

1- إن هناك وقائع تعذيبية أخرى تعرض لها علي بن أبي الجود الذي تم ذكره في التقرير هو بعضها.

2- غموض الدلالة الزمنية على اثر إسقاط مدة لم يتضح تعيينها بشكل دقيق ومحدد.

3- إصابة (علي) باضطراب نفسي كبير من جراء التعذيب.

4- في طريقة نظره الشبيهة بالهيئة التي عليها الأعمى يتجلى مؤثر تعصيب عينيه بالقماشة المبللة، واستمرار مفعول ذلك حتى بعد زوال المؤثر.

5- تكثيف هذا النمط من الممارسات الحيوانية أفقده المحافظة على توازنه النفسي والعقلي، مما جعله يتشبه - لا إرادياً- بحركة الكلب عندما يلهث ؛ ويمكن أنْ نتصور ذلك بسبب حرمانه الشديد من الماء لفترة طويلة لا يُسقى ظمأه خلالها إلا بعد أن يتم النداء عليه؛ لارتباط دلالة (اللهث) بالعطش والإعياء، إذ ان الكلب يلهث إذا اخرج لسانه مدلدلاً إياه من التعب أو العطش وكذلك الرجل إذا أعيا.[338] ليجتمع بذلك الاثنان في وجه الشبه، مع العلم ان الكلب اعرف بهذه الصفة وأشهر بها، ولكن لما كان التشبيه يورد باعتبار الغرض لبيان مقدار حال المشبه،[339]تعين ان يشترك (عليّ) وهو بهذا الوضع مع الكلب، توضيحاً لحالته المأساوية.

بعد النداء الذي أعلن فيه قرار الإعدام نطالع الراوي البندقي في المقتطف (ب) وهو يصور هذا الحدث في عام 914هـ. ((عندما انتهى المنادي طرق أذني وقع

---

[337] الزيني بركات / 133 – 134 .

[338] لسان العرب / 2: 184 .

[339] ينظر: جواهر البلاغة / 171 .

طبل، الجمع كأنه إنسان واحد، تزايد الصياح، تلويح الأيدي ، دفعت الناس حتى اقتربت من عربة مسطحة صغيرة العجلات يجرها بغلان فوقها رجل متوسط القامة، يقف في غير ثبات محلوق الحاجبين واللحية ، كحلت عيناه كالنساء ، تناثرت بقع حمراء على وجنتيه، فوق رأسه طرطور مثلث متعدد الألوان له زر طويل، يهتز كلما مال الرجل وتثنى، انه يهز وسطه هزا عنيفا غير منسق، يستمر الطبل، يميل بمنتصف جسمه الأعلى إلى الوراء، يرعش صدره ارعاشا قويا، يعتدل فجأة يبرز مؤخرته إلى الوراء، طوال هذا الوقت تمتد أيدي العامة تصفعه، تضربه، يدفع احدهم عصا قصيرة بين اليتيه، فوق جبينه يتساقط عرق غزير، يتدلى لسانه، يتفانى الناس في صفعه وضربه، إذا سقط ميتاً سينال من حوله حلاوة)).[340] وهنا يصدق البعد الخارجي لمشاهدة الرحالة، إذ يكون الراوي في هذا النمط من الرؤية أقل معرفة من الشخصيات جميعها، ويعتمد سرده لما يراه ويسمعه على الوصف الظاهري المخلو من أي تدخلٍ أو تأويل.[341]وهو ما نلتمسه في وصف الرحالة للطريقة الغريبة التي اعدم بها علي بن أبي الجود، فلم نره يتدخل قط في الحدث الشاهد على وقوعه، إنما نقله من زاوية المتفرج، واصفاً الملامح الخارجية لشكل المعدوم ومسلطاً الضوء على جزئيات حركاته الراقصة، مما وسم سرده بالتأرجح بين وقفة وصفية تارة وصورة متحركة تارة أخرى.

ثانياً: البص:

تستند أجزاء كثيرة ومتفرقة من الرواية على هذه الوحدة الكبرى التي تتقاسم محور التحكم بها شخصيتان رئيستان، هما (الزيني ونائبه) – كما أشرنا إليه في

([340]) الزيني بركات / 137 – 138 .

([341]) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، حميد لحمداني / 48 .

* من قبيل علمه بعلاقة العطار مع جاريته الرومية مثلاً.

الفصل الأول- . وقد بدت هذه الوحدة مع الشخصية الأولى (الزيني) متخفية بين ثنايا مسارات النص وراء عدة أحداث منبئة عن مدى سريتها العليا لديه؛* في حين هي مع النائب بارزة على سطح النص عبر أوامره المتطلبة رفع مجموعة من التقارير في شؤون مختلفة ؛ لذلك كانت البصاصة معه أكثر تتابعاً واستيلاءً على نطاق خطية السرد.

وتحتوي وحدة البص الكبرى على الوحدات الفرعية الآتية:

أ- التنافس النظامي:

في كل عنوان فرعي تضمنته السرادقات موسوم بـ(زكريا بن راضي) أو بما له علاقة بنشاط فرقته العظمى، ندرك من خلال الأحداث المسرودة كيده للزيني مذ تعيينه محتسباً حتى نهاية السرادق الخامس، على الرغم من أن التقاءهما واتفاقهما على ما يخدم المصلحة المشتركة قد ضيّق من جوانب الفجوة بين العمل التجسسي لفرَقة كل منهما.

فما أن شرع بركات في توليه المنصب، ((طاف مناد جديد لم يسمعه الناس من قبل ، قيل إنه أحد خدم الزيني، نقل إلى أهل المدينة ما عزم عليه الزيني بركات من ذهاب إلى الأزهر الشريف، عنده كلام سيعلنه على الخلق، مناد جديد لا علم لزكريا به ، صحيح من حق المحتسب إطلاق مناد خاص من عنده، ينقل إلى الناس رغباته وأحكامه، هذا ما تنص عليه الأصول لكن الواقع يكذب هذا ، يلغيه، جرت العادة منذ عصر الشهاب جعفر كبير بصاصي الاشرف قايتباي أن يتبع جميع المنادين لكبير البصاصين، ترسل إليه نصوص النداءات، طريقة نشر الخبر أو الحادثة قد ينتج عنها أمور جسام، بل إن كبير البصاصين ينبه بضرورة تحمس المنادين عند نقل خبر بعينه أو تصنع الحزن والفتور لحظات نشره، كلها عوامل تؤثر في الخلق)).[342]

---

(342) الزيني بركات / 59 .

إن ضعف الحجة التي اعتمد عليها زكريا جعلته يخرج من إطار الزمن الحالي ويسترجع زمن النظام المعمول به في عهد الشهاب جعفر، وهو زمن مفارق للزمن الذي هو فيه بأربعة عقود أو أكثر، ذلك ان حكم قايتباي ينتهي عند 902هـ ، وحكم الغوري يبدأ من عام 906هـ ، وربما تميز قايتباي عن غيره من الملوك بكون فترة حكمه أطول فترة في تاريخ الدولة المملوكية،[343] وهو العامل الذي كون دافع الاستشهاد بنظام البص على عهده، ليكون دليلاً بأن التعويل على كبير البصاصين هو ما يجعل الجهاز أكثر ضبطاً وإحكاماً، ومن ثَمّ سيكون لذلك دور كبير في المحافظة على منافذ السلطة الحاكمة واستمرارها لأطول فترة ممكنة.

وأخذ زكريا بتكثيف النشاط الفعلي لنظامه. ((قبيل الفجر أرسل إلى مقدم بصاصي القاهرة يأمره بإعداد ثلاثة مطالب مفصلة، جمع أقصى ما يمكن من معلومات وبيانات عن الزيني بركات وإرسالها إليه أولاً بأول. ثانياً، استنفار كافة بصاصي القاهرة لتلتفت عيونهم إلى كل صغيرة وكبيرة خلال تجمع الناس، إصغاؤهم إلى ما يقوله الزيني. المطلب الثالث، أن يرتفع عدد التقارير التي ترسل إليه في مقره إلى أربعة وعشرين تقريراً بواقع تقرير كل ساعة على غير المعتاد، وهو إرسال تقرير في أوقات الصلوات الخمس، ثم تقرير مفصل بعد العشاء يتضمن أحوال القرى والبلاد)).[344]

فنلاحظ أن زمن الإرسال محدد بـ(قبيل الفجر)، وهو توقيت يبدو متناسباً مع مضمونه؛ لأنه دال على انبثاق بداية يومية تبعث قرينتها المتجددة على التعبير عما صمم عليه زكريا من تحديث في منهجية جهازه المخابراتي، بخاصة فيما يتعلق بالمطلب الثالث إن عددنا المطلبين الأول والثاني من الأساسيات المعتمدة –

([343]) ينظر: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني / 268 – 269 .

([344]) الزيني بركات / 60 .

مسبقاً – في عمل بصاصيه المكلفين بترقب ومتابعة أخبار أي شخص يثير البلبلة أو الالتفات، وليس الزيني فحسب، لكن لما كان ظهور هذه الشخصية غير مطمئن بالنسبة لزكريا فقد عُد سبباً رئيساً في وجوب ارتفاع محصلة التقارير إلى هذا العدد بعد أن كان كل تقرير موقت بميعاد الصلاة ، إذ يتجمع الناس لأدائها، وكل اجتماع يوجب المراقبة لئلا يحدث أي شيء يؤز العامة على الفتنة، أما الآن فالوضع بات مختلفاً تماماً، إذ ان الزيني لم يقيد وقت الخطبة التي سيلقيها على الملأ بوقت الصلاة، وهذا يعني أن التجمع لن يظل منحصراً في زمنه المعهود، وإنما متى شاء أن يوقته فعل ذلك من دون أن يأبه لأصول السياسة المتبعة ، مما يحتم الأرصاد في كل ساعة قد يكون له شأن فيها.

وفي التقرير المُلخص لخطبة الزيني التي اسند الراوي (الداخلي) التعبير عما جاء فيها إلى لغة مقدم البصاصين، نلمح وصفاً لافتاً للنظر يصب في أهم نقطة.

(("رابعا، وهذا خطير" ،" في كل حارة ودرب وقرية وبلدة واقطاع ستكون له عيون يرصدون ويتعسسون المظالم أينما تقع، يبلغونه بها")).[345] وهذا هو ما أثار زكريا بشكل أكبر مما كان عليه، وجعله دائم التفكير في الكيفية التي ينبغي أن يتصرف بها إزاء النظام المستجد من لدن المحتسب الجديد.

ومن قبيل اطلاعنا على ما يدور في ذهنه عقب التقائه معه، ما جاء في هذا المقطع. ((مع مجيء الليل أدرك زكريا خاطر مزعج منذ زيارة الزيني الخفية، يعود إلى ممارسة وظيفة لم يشرع فيها من قديم، تقريباً منذ توليه منصب مقدم بصاصي القاهرة ، قبيل ارتقائه إلى منصب كبير البصاصين ، الليلة يرتد إلى زمن بعيد تعقب فيه الخلق بنفسه، كان يتخفى في ثياب أرباب المهن والطوائف ، وقتها استحدث طريقة جديدة في اقتفاء الأثر، تعقب الإنسان بالسير أمامه، وهذا لا يقوم به إلا عتاة البصاصين، زكريا ابتدأ العمل بصاصاً من اصغر الدرجات لم

([345]) المصدر نفسه / 62 .

يسبقه احد في هذا ، الليلة يرهف حواسه التي خدمته بصاصاً صغيراً مبتدئاً))،[346] إذ يتداعى ماضيه الشخصي على وعيه.

ويبئر الراوي ذلك الماضي من الداخل، فيظهر علمه به مواكباً لعلم الشخصية بالقدر ذاته.[347]وقد اتخذ – أي الراوي الداخلي– من تيار الوعي تقنية تعرفنا على مدى اعتداد زكريا بنفسه من خلال استنفار ذاكرته إلى بداية التجربة العملية التي اثبت فيها جدارته المنفردة على البص بالشكل المميز، وهو تذكّر جاء جزئياً وواقعاً على فسحة زمنية سابقة لزمن الحكاية، ليؤدي بذلك إحدى الوظائف البنيويةِ لهذه المفارقة، ألا و((هي إضاءة الحاضر وربطه جدلياً بالزمن الماضي حتى تكتسب تجربة الشخصية بعدها الإنساني الصميم)).[348]

ومما هو مستحق للتنويه إليه في هذه الوحدة هو إكثار الراوي من إيراد التداعيات والمونولوجات الداخلية المستبطنة لأسرار زكريا فيما يتعلق بمدى ضبطه وقيادته الحكيمة لنظام التجسس المشرف عليه، بوصف هذا الشكل الفني هو ((وسيلة إلى إدخال القارئ في الحياة الداخلية للشخصية)).[349]

فضلاً عن التطرق إلى الكشف عن أحلامه المستقبلية التي يبتغي بها الوصول إلى أقصى غايات التطوير، لأجل منح إمكانيات نظامه المقدرة المطلوبة على مناهضة فرقة الجهاز التابع للزيني. ((ويرجع هذا إلى اعتماد الشخصية الروائية على الترابطات النفسية والشعورية، ومن ثم يحل الزمن النفسي أو الشعوري محل الزمن الواقعي أو الحقيقي)).[350]

([346]) الزيني بركات / 148 .

([347]) ينظر: النص الروائي / 102 – 103 .

([348]) في السرد / 81 .

([349]) نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ويليك ، ت: محيي الدين صبحي / 293 .

([350]) بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا 1967– 1994)، مراد عبد الرحمن / 16 .

ويتبين ذلك بصورة واضحة في هذا المقطع الذي تزامن مع الاقتراب من الإشراف على نهاية الحكاية. ((عندما قبض على الزيني، أدركته دهشة بل مسه خوف، سنوات طويلة يكيد فيها للزيني، في زمن هيج عليه مصر كلها عند واقعة الفوانيس، لن ينسيه شيئاً أبداً أن الزيني دفع إلى بيته بوسيلة الرومية، الزيني تسبب أيضا في قتلها، أن يوارى جسدها البلوري وحشة القبر، منذ شهور أدرك أن الزيني لم ينشئ نظاماً خاصاً به يجس الأخبار والأحوال، لم يتبعه بصاص واحد، إنما هم رجال المحتسب العاديون، سنين طويلة وزكريا يجهد نفسه، يبذل طاقات لا أول لها ولا آخر لكي يعثر على بصاص واحد يتبع الزيني، لم يستطع رجاله، أيقن من براعة رجال الزيني في التخفي، عمل لهم ألف حساب وحساب، أدرك زكريا انه خدع خدعة عميقة، تمنى زكريا لو وجد نظام بصاصين فعلاً يتبع الزيني وألا يدرك أن الأمر كله إشاعة أطلقها الزيني ، بنى نظاما في الهواء أوجده ولم يوجده، عانى زكريا مرارة الخديعة أياماً لكنه اضمر في نفسه إعجابا خفيا للزيني، (....)، زكريا طور أساليبه وطرقه (كذا) حتى يواجه مكر الزيني وخداعه، غير الفائدة المباشرة التي أبداها الزيني في عديد من المواقف، أفكاره الصالحة من اجل تطوير أعمال البصاصين، يبتسم زكريا، الزيني الذي عرض عليه كل ما قدمه على أساس انه بعض الطرق (كذا) المتبعة في نظامه هو الخاص بمراقبة الخلق، أي إنسان في مصر يعلم بوجود جماعتين، جماعة بصاصين تتبع زكريا وجماعة تتبع الزيني، هذا كله وهم أشاعه الزيني، لكن الأوضاع ستجد فيما لو، لو اجتاح وباء العثمانلية مصر؟ هذا ما سيناقشه زكريا مع الزيني)).[351]

الزمن الحالي أو ما يسمى بالمضارع الذي غالباً ما يكون عرضة لهيمنة

([351]) الزيني بركات / 262 .

صيغة الماضي عليه،[352]هو ما نشهده عند زكريا الآن قبيل الإعلان عن نبأ الهزيمة، وهو يستعرض – ذهنياً– الأحداث التي سبق وقوعها على خطية الزمن السردي بدءاً من عام 912هـ والى هذا الحين، إذ ان الزيني الآن في قبضة الشيخ أبي السعود. ومما هو بيّن ان أسلوب السرد قد تقيد بضمير الغائب فقط لا غير، من منطلق أن هذا الضمير يؤتى به للتعبير عن ضرب المونولوج المروي.[353] فضلا عن أن استخدام الـ(هو) في اللغة العربية يرتبط بالفعل (كان) الذي يحيل على زمن سابق،[354]مع ان دالة هذا الفعل التي ((تصطنع في السرد لتقرير الحدث الميت وإعطائه صفة الشيء الواقع في ماض لا يتكرر مرة أخرى أبدا))،[355] لم نلحظ لها أي حضور لفظي بتاتاً، إنما استند الراوي على تبيان دلالتها فحسب – في وعي زكريا – من خلال إكثاره من الأفعال ذات الصيغة الماضية في مقطع واحد بلغت سعته صفحة أو ما يزيد عليها بعض الشيء ، وهو أمر يبدو منصاعاً لسياق المضمون؛ لأن الذي تم استعراضه في ذاكرة زكريا كله يقع ضمن شُعب الماضي الذي أُعيد تصويره بمدلول (كان) المغيبة:

1.كان تحريض زكريا الناس على رفض أمْر الزيني بشأن تعليق الفوانيس بين أحياء القاهرة معبراً عن جانب من الكيد المضمر في داخله.

2.كان سبب مقتل وسيلة الرومية واندثار جمالها هو تجسسها المسخر لصالح الزيني.

([352]) ينظر: الصيغة والزمن في الرواية، جورج واتسن ، ت: عباس العويني، الأقلام ، ع11– 12، س1986 / 143 . وآليات التشكيل السردي في رواية بنات يعقوب ، نضال الصالح ، الكاتب العربي، ع 49 – 50 ، س2000 / 76 .

([353]) عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية، حسن البنا، فصول ، ع1 ، س1984 نقلاً عن المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق ، ابراهيم جنداري ، الموقف الثقافي ، ع44 ، س2003 / 89 .

([354]) في نظرية الرواية / 178 .

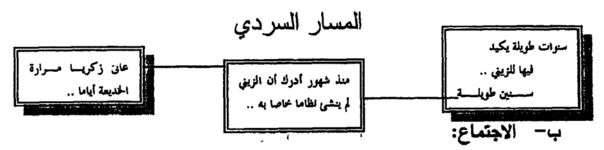
([355]) ألف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) / 128 .

3.كان استحداث الزيني نظاماً خاصاً به مفارقاً للنظام المتبع ليس إلا تمويهاً مخادعاً.

4.كانت محاولات زكريا تطوير أساليب الجهاز القائم عليه هي لغرض المواجهة.

5.كانت نصائح الزيني فيما يتعلق بشؤون البص والمراقبة الذكية من الفوائد التي لا يمكن إنكارها.

على ان الطابع العام للمقطع قد انبرى في التركيز على محور النقطة الثالثة، وتعلق – تحديداً– بفعل الإدراك المرتبط بوحدة الشعور الذهني الذي جاء متأخراً لدى زكريا.وبتنوع الإشارة الزمنية المتخللة للأحداث التي تستعيدها ذاكرته، مما يمكن أن نرسمه بهذا المخطط تتجلى العلاقة الوظيفية بين تقنية الإجمال واستحضار الماضي،[356]الذي ورد – هنا– على عدة أصعدة: (السنوي والشهري واليومي) . وبذلك فإن هذه التقنية قد حققت دوراً بنيوّياً ذا شقين: المرور السريع على المشاهد والربط بينها، وتقديم المفارقة الاسترجاعية.



ب- الاجتماع:

تنبثق وحدة الاجتماع من نية العزم على إجرائه على مستوى دولي، وذلك في مطلع السرادق الرابع، إذ العلاقة حالياً بين مترأسَي الجهاز الأمني على أحسن ما يكون. ويبدأ التنفيذ بإرسال بطاقات الدعوة إلى كبار البصاصين في عدة بلدان لحضور جلسة هذا التجمع الذي سيتم انعقاده في القاهرة. ((سرح البريد بالبطائق

---

(356) ينظر: بنية الشكل الروائي / 146 .

والرسائل إلى بلاد المغرب ،وصاحب فاس، وملك الحبشة، وأمير البندقية، والهند والصين، فيما عدا دولة ابن عثمان، الأمور الآن لا تسمح لكبير البصاصين هناك بالمجيء إلى القاهرة ليحضر اجتماعا كبيرا يضم كافة كبار البصاصين العتاة في هذه البلاد، إذ يجتمع شملهم هنا، يتدارسون الأمور والواجبات، يتبادلون ما جرى لكل منهم، ستتحدث كتب التاريخ عن هذا الاجتماع، سيذكر في سطر ما يدور به، سيظل خفياً مستوراً، لكن آثاره ستعم العالمين، لا يعلم أخبار الاجتماع في مصر إلا اثنان، زكريا بن راضي والزيني بركات بن موسى، صاحب الفكرة، لأول مرة يحدث أمر كهذا ، لم يخف زكريا فرحته)).[357]

وتكمن الغاية العظمى من وراء هذا الاجتماع الذي سيضم أطرافاً متنوعة، والذي لم يُشهد لإجرائه مثيل من ذي قبلْ، في أن ((الزيني ألمح إلى انه سيتعرف عند جلوسه إليهم، طريقة كل منهم وأسلوبه، طبعاً لن يقول أي واحد منهم عما يتبعه ويطبقه، على زكريا استكشاف خباياهم بما يروق له من طرق (كذا)، حتى إذا ما دب العداء بين الديار المصرية وصاحب أي مملكة منهم، يجد زكريا نفسه عليماً بأدق أسرار البلاد التي يعمل فيها، مطلعاً على طريقة بصاصيها، مما يتيح له النفاذ إلى أدق الأمور، وهو بمجلسه هنا بالقاهرة)).[358]

وفي استثناء كبير بصاصي دولة ابن عثمان عن الدعوة إلى الاجتماع علامة بيّنة على تماهي بركات بن موسى معها، بل موالاته لطرفها، وذلك عند ربط هذا الأمر مع هدف الاجتماع الرامي إلى معرفة طرائق البص في كل دولة واتخاذها منفذا للإجهاز على نظام الحكم فيها فيما لو حصلت أية عداوة من جهتها ؛ وحضور كبير بصاصي العثمانيين سيمكن زكريا – ويعينه ذكائه في ذلك – من

([357]) الزيني بركات / 185 .

(2) المصدر نفسه / 185 .

معرفة أسرار الجهاز المخابراتي الخاص بسلطتهم، مما يعني ان النتيجة ستكون منقلباً سيئاً على مخططات الزيني كلها رأساً على عقب، ومن ثَم لن يفلح من تمكين العثمانيين على المماليك بل سيحصل العكس؛ ذلك ان انهيار أي دولة مرهون بالاستقراء الكاشف لنظامها السري واستهدافها عن طريقه. لهذا فقد تم إخراج رئاسة البص في دولة ابن عثمان من إطار الدعوة؛ حتى تبقى أسرار نظامها محجوبة عن زكريا وغير مكشوفة للحضور.

أما التحجج الظاهر لإقصاء هذه الدولة بالذات فنراه منعقداً بسوء العلاقة الدولية بينها وبين مصر في الوقت الحاضر للزمن الذي انبثقت فيه فكرة الاجتماع، وبدا هذا الأمر مستنَداً مزعوماً ضد الزيني لا له لو تمعن زكريا بحجته ملياً؛ لان تدهور العلاقة الوليد بفعل تحرشات ابن عثمان بالديار المصرية يحتم التعرف على خفايا جهازهم الأمني بالذات الآن من دون سواهم، بوصفهم الجهة المشنّة للعداء حالياً، لكن انبهار زكريا بآلية هذه الفكرة وانشغاله بالمصلحة الذاتية التي يبتغي إعلاء شأنها فوق كل شيء جعله يضل الصواب الذي كان جديراً أن يحاجج به الزيني، حفاظاً على البلاد من سوء العاقبة التي تنتظرها.

ويفصل الراوي بين الدعوة إلى الاجتماع وبين انعقاد جلسته بما يقارب (33) صفحة، ضمنها مقطوعات سردية تظهر معاني التآلف القائم على تبجيل احدهما للآخر أمام الناس؛ بدون تحديد دقيق للإشارة الزمنية الفاصلة بين هذا التاريخ وبين وقت الدعوة بالحضور في الميعاد المقرر.

وعلى ما يبدو أن هذا الميعاد قريب إن لم يكن متزامناً مع وقت التهيب للعدو العثماني وخروج جيش السلطان لملاقاته ، دلنا على ذلك التاريخ الذي ذُيلت به الرسالة المستهلة لمطلع السرادق الخامس في (جمادى الأول 922هـ)، وهو على خطية الزمن السردي يعقب مشاهدة الراوي البندقي لخروج الموكب إلى الشام مباشرة ، مما يعطي دلالة ترجح قصدية الزيني من وراء ذلك إلهاء زكريا بأمر

الاجتماع عن الظروف التي يمر بها البلد في هذا الزمن تحديداً.

ابتدأ الاجتماع بمقدمة دينية تلاها زكريا، واستأنف خطابه للوافدين ، ((أما بعد، فلم يحدث أن اجتمع كبارنا في أركان الدنيا أبدا ، وهذا حدث جلل وعظيم، إذا كشفت عنه الأزمان المقبلة فحتماً ستلقى فيه من الدروس والعبر ما يعرفون منه أننا حملنا عبئاً ثقيلاً وحملاً فادحاً، وأننا عانينا وقاسينا وضحينا بالكثير من اجل إرضاء الله تعالى جل شأنه، وما نهدف من وراء لقائنا هذا إلا استحداث طرق جديدة وسبل غير معروفة، تعيينا على مهامنا الصعبة)).[359]

وعلى طول الاجتماع كان الحديث مبثوثاً بصوت زكريا المتجسد في ضمير (الأنا) بصيغته الجماعية، إذ إن استخدام هذا الضمير ((يعبر عن سيادة الصوت الواحد المتكلم وهو يدلي بدلوه)).[360] :

ويؤيد هذه السيادة الكلامية أيضاً موقعه الدال على وقوفه المتوسط في القاعة، بينما الجمع جالس. ((هذه القاعة التي تجلس فيها، البعيدة عن أصوات الدنيا وضجيج أهلها، لا نراها جميعا في هيئة واحدة، مثلا كبير بصاصي الهند الأعظم يراني واقفا هنا، وكبير بصاصي اليمن يراني من الجانب الأيسر، أما كبير بصاصي السودان المبجل فيراني من مكان آخر بصورة مغايرة، حتى التراجمة يرونني بهيئات مختلفة وينقلون إلى حضراتكم حديثي ليس بنفس الألفاظ ، إنما المعنى)).[361] وتضمن حديثه، المحاور الآتية:

- الوسائل التي تجعل البصاص محبوباً بين الناس.
- كيفية الوصول إلى معرفة الحقائق الأولية.
- طرائق تطويع الظروف التي تحول الإنسان إلى شخص آخر مختلف تماماً.

---

(359) الزيني بركات / 223 .

(360) ضمير المتكلم في الرواية العراقية، قيس كاظم ، الموقف الثقافي ، ع30 ، س2000 / 79 .

(361) الزيني بركات / 224 .

ثم ختم ذلك بأمور مستقبلية يأمل تحقيقها لرسم واقع موضوعي للبص أكثـــر تطوراً ورقياً مما هو عليه الآن. ((فما ذكرته أخيرا أخيلة تراودنا، لكـــن عنـــدما يصير الأمر حقيقة، فسوف يقول بصاصو الأزمان المقبلة أنظروا، كان أســـلافنا أبعد نظراً واشد عزماً)).[362]هذا ما كان يهم زكريا ويشغل باله كثيراً، التبـــاهي والإشادة بدقة نظامه بين الأقران في حياته وبعد مماته، وهو أمر قـــد اســـتوعبه الزيني في شخص نائبه بشكل جيد فعمل على استغلال هذه النقطة لإقصائه عـــن مخططه الكبير الذي يسعى إليه بشكل دؤوب.

ثالثاً: الحرب:

المشاهد السردية لهذه الوحدة الكبرى واقعة على المستوى الفني للرواية فـــي العامين 922هـ و923هـ، وهي تبدأ من المقتطف (أ)، مع وجود إشارة عابرة في النداء التابع للمقتطف (جـ): ذو القعدة 920هـ تبين وقوع أول معركة بـــين فرسان المماليك ورجال ابن عثمان، ثم المقتطف الرابع ، ثم بعض المتتاليات التي تضمنها السرادق الخامس والتي هي على ارتباط علاقي مع مضمون الـــسرادقين السادس والسابع وصولاً إلى المقتطف الأخير.أما على مستوى الواقع الموضوعي فهي تبدأ من العام 921هـ إلى العام 923هـ، وينطلق مسارها مـــن المقتطـــف الرابع ، ثم ما يحتويه السرادق الخامس ، فالمقتطف (أ)، ثم المقتطـــف الأخيـــر. وتقوم هذه الوحدة النصية على ثلاث وحدات صغرى:

الاســـــتعداد العـــــسكري ــــــــــــــــــــ الهزيمـــــــة

الاحتلال ←—— [ ] ←——

قبل الحرب   المواجهة   بعد الحرب

أ- الاستعداد العسكري:

يبتدئ الراوي الخارجي بتبيان هذه الوحدة في زيارته الثالثة إلـــى القـــاهرة.

---

(362) الزيني بركات / 234 .

((نزلت المدينة ، عرفت خروج السلطان إلى الشام لمحاربة سلطان الديار العثمانية، سمعت المؤذنين يدعون لسلطان البلاد بالنصر، وقيل لي ان القاهرة ارتجت رجاً مهولاً يوم السبت وتحسرت فعلاً لوصولي بعد خروج موكب السلطان على رأس جيشه قاصدا الشام)).[363]

ونظراً لعدم حضور الراوي هذا الحدث الكبير فقد استند في نقله على ما دونه ابن إياس كما تمت الإشارة إليه في المبحث الأول.

كان السلطان الغوري ((قد فرغ الخزائن من الأموال التي جمعها من أوائل سلطنته إلى ان خرج في هذه التجريدة، وفرغ أيضا حواصل الذخيرة عن آخرها، واخذ ما فيها من التحف والهدايا وآلات السلاح الفاخرة مما كان بها من ذخائر الملوك السالفة من سرج ذهب وبلور وعقيق وكنابيش زركش، وغير ذلك من التحف الملوكية(..) فكانت تلك الحوايج محملة على خمسين جملا ؛ قيل ان جميع هذه الأموال أودعها الغوري بقلعة حلب. وفي يوم الأحد سادس عشر أرسل السلطان منادياً للعسكر في القاهرة بأن السلطان يرحل من الريدانية يوم الجمعة عشرين ربيع الآخر (طبقاً للتقويم الإسلامي)، فلا يتأخر أحد من العسكر الذين عينوا، ولا يحتج أحد بحجة أو عذر)).[364]

هكذا شرع الغوري يتأهب للقاء منتظر مع الجيش العثماني علماً انه في مرجعيته الواقعية لم يكن ميالاً إلى القتال أو سفك الدماء ، بل إلى السلم والمسالمة لولا كثرة الاعتداءات العثمانية التي اضطرته إلى شن الحرب.[365]

إذ استقر الرأي على إعداد حملة كبرى تخرج إلى حلب، ترابط بها وتؤدي واجب الدفاع عن حدود البلاد، فأخذ يعد لها العدة المالية ويجهزها بالأسلحة

([363]) المصدر نفسه/ 217 .

([364]) الزيني بركات / 218 .

([365]) ينظر: الأشرف قانصوه الغوري / 131 – 132 .

والعتاد العسكري ابتداءً من شعبان عام 921هـ إلى ربيع الأول عام 922هـ ، ولا يبرح يستعرض الجنود بميدان القلعة بين الحين والآخر ليختار منهم الأصلح والأكفأ للقتال، ومن ثم يرسلهم تباعاً إلى الريدانية.(366)

ولم تُعين في الرواية تفاصيل هذا التجهيز الذي استغرق ما يقارب العام إنما تركز الاهتمام بتاريخ خروج الموكب السلطاني قاصداً الموقع ذاته حيث جنوده، يوم السبت من ربيع الآخر عام 922.

وربما ذلك لحصر نطاق هذا الأمر الجلل في السنة ذاتها التي شهدت الواقعة الجسيمة بين الطرفين من دون الخوض في استطراد قد يقلل من أهمية الحدث. فضلاً عن أن اعتماد السرد على تسجيل وصف ابن إياس للموكب بمعلومات موجزة عن مصادر الأموال المخصصة للتجهيز قد أغنى عن ذكر ذلك؛ لما للوصف من طبيعة تفسيرية رمزية تجعله باعثاً على الإثارة والتبرير في الوقت ذاته.(367) وهنا كان وصف الموكب رامزاً إلى الأبهة والعظمة السلطانية التي كانت من الترتيب والهيئة ما تبجله العيون المحتشدة للتفرج عليه.

ومن جانب ثان يوضح ان قيمة الوصف عندما تكون إدراكية فإنها تهدف – فقط– إلى تكوين معرفة عن طبيعة موضوعها على المستوى الإداري للسرد.(368) وما وقع اختياره من التسجيل التاريخي في هذه الوحدة كان كافياً لأن يعين القارئ على الإدراك المعرفي بمعالمها الدالة على التنظيم المهيأ قبل ملاقاة العدو.

ب- الهزيمة:

نطلع على المحطة الخاصة بهذه الوحدة في السرادق الخامس من خلال

---

(366) ينظر: المصدر نفسه / 140 – 143 .

(367) ينظر: حدود السرد ، جيرار جينيت ، ت: بنعيسى بوحمالة، آفاق المغرب، ع8 – 9 ، س1988 / 60 . ونظرية البنائية / 295 .

(368) السيميائيات السردية ، أ.ج.غريماس ، ت: سعيد بنكراد، آفاق المغرب، ع8 – 9 ، س1988 / 132

التقرير المرفوع من جهة ديوان سر نائب الشهاب الأعظم ، بعنوان (مصيبة كبرى)، جاء فيه: ((لقد وقعت كاينة عظيمة طمت وعمت ، وتفاصيلها ان السلطان الغوري دهمته عسكر سليم العثمانلي يوم الأحد خامس وعشرين رجب (وهو يوم نحس مستمر) ، وكان السلطان قد صلى صلاة الصبح)).[369]

هذا هو إذن تاريخ اليوم الذي تم فيه النزال بين الجيشين، فبعد تحرك موكب السلطان الغوري من الريدانية استقر به وبعسكره المطاف في مرج دابق شمالي حلب حيث دارت المعركة التي شارك في غمارها طائفة من أمراء الدولة ممن اصطفاهم الغوري ، وألزم كل منهم أن يصحب معه عدداً من مماليكه. ((قيل أول من برز إلى القتال الأتابكي*سودون، وملك الأمراء سيباي نائب الشام والمماليك القراصنة دون الجلبان*، فقاتلوا قتالا شديدا ومعهم جماعة من النواب، فهزموا عسكر ابن عثمان وكسروهم كسرة مهولة (...)، كانت النصرة لعسكر مصر أولاً، ويا ليت لو تم ذلك، بلغ المماليك القراصنة ان السلطان قال لمماليكه الجلبان لا تقاتلوا أو خلوا المماليك القراصنة تقاتل وحدها، فلما بلغهم ذلك ثنوا عزمهم عن القتال، وبينما هم على ذلك وإذا بالأتابكي سودون قد قُتل في المعركة ، وقُتل ملك الأمراء سيباي نائب الشام)).[370]

يتضح من ذلك أن الجيش المصري كان قد أبلى بلاءً حسناً أول الأمر، ولم تتكسر شوكته لولا الخديعة التي دُست بين صفوفه، إذ ((الخداع من انفع ما

---

(369) الزيني بركات / 245 .

* الأتابك : لفظة " مركبة من كلمتين : أتا ومعناها (أب) ، وبك ومعناها (أمير) ، فيكون معناها أبو الأمراء". أسماء ومسميات من تاريخ مصر / 147 .

* " إن الجلبان هم الذين جلبوا حديثا قبيل الغوري ، والقراصنة هم قدامى الجنود " .الأشرف قانصوه الغوري / 44 .

(370) الزيني بركات / 246 .

يستعمل في الحرب وأكثر ما يقع الظفر به))،[371] وهو ما أثنى العزيمة عن المقاتلة في ذلك الموقف الضنك وتسبب في مقتل قياديي الجيش، ومن ثم موت السلطان على اثر ذلك. إن التقرير الذي نقل أنباء هذه المصيبة مؤرخ بتاريخ الجمعة 15 شعبان 922هـ، وهذا يعني ان الفاصل الزمني بين بث الخبر وبين تاريخ الواقعة محكوم بـ(تسعة عشر) يوماً لا غير،على حساب عدم إكمال شهر رجب عدته من خلال الإشارة التي حددت التقرير في يوم (الجمعة)، وحددت الواقعة في يوم (الأحد).

والعدد (تسعة عشر) ذاته، هو رقم الآية المقتبسة في التقرير من سورة القمر((في يوم نحس مستمر)).

فبالنظر إلى معنى الآية الدال على انه يوم دائم الشؤم ومستمر في نحسه،[372] مع اسم السورة ورقم آيتها، سنجد ذلك متوافقاً في ظل ترابط علاقي بين ما هو خارج النص الروائي وبين ما هو واقع ضمن نطاقه.

خارج النص	داخل النص
معنى الآية في القرآن الكريم.	وقائع اليوم المشهود بالهزيمة، الذي سيدوم شؤمه لسقوط نظام الحكم وزعزعة أمن البلاد.
اسم السورة (القمر).	زمن المعركة محدد بشهر قمري.
رقم الآية (19).	مدة الفاصل الزمني (تسعة عشر) يوماً.

ومع وصول التقرير السالف نلحظ تقريراً آخر بالتاريخ نفسه، أي في النصف من شعبان، وتحديداً في ((الجزء الأخير من هذه الليلة)).[373] يورد هذا التقرير

---

(371) مقدمة ابن خلدون ، ابن خلدون / 334 .

(372) ينظر: تفسير البغوي / 4 : 261 .

(373) الزيني بركات / 243 .

حدثاً مهماً للغاية وموصوفاً في عنوانه بـ(عاجل)، مضمونه وقوع الزيني في قبضة أبي السعود، ((وحتى ساعة كتابة هذا، ما زال الزيني بركات بن موسى محتجزا عند الشيخ أبو السعود (كذا)، وقال الشيخ لمريديه " ابقوا الأمر سراً يوماً أو يومين حتى استخرج منه ما نهبه من أموال الغلابة، ثم نشهره على حمار، ونخلص الدنيا منه "، وحتى الآن لا يعلم العامة بما يجري وإن تساءل البعض عن عدم ركوب الزيني لصلاة الفجر كعادته)).[374]

ثمة ثلاثة مؤشرات زمنية تدل على أن هذا الحدث مبثوث حال وقوعه فوراً على صعيد الزمن الواقعي، هي:

- توقيت وقوع الحدث (هذه الليلة).
- استمرارية مفعوله (وحتى ساعة كتابة هذا).
- مدلول الحاضر (حتى الآن).

اعتمد الزمن في النقطتين الأولى والثانية على (هذه وهذا) المختصين بالإشارة إلى القريب؛ ولو وضعنا بالحسبان انه ((من خلال التعاضد بين التعبير السردي والتعبير اللغوي ينبجس المعنى وتحدث الدلالة))،[375] لأمكننا الاستدلال هنا بمفهوم اسمي الإشارة على مدى ضيق الفجوة بين مسار الحدث وبين كتابته، وإرسال بثه القريب من زمن وقوعه، فكان أن أُطلق عليه بـ(عاجل).

أما (حتى) التي ذكرت أكثر من مرة فقد أفادت معنى الانتقال من نقطة زمنية إلى أخرى، وهو انتقال قائم على وجود تواصل ضمني يجعل النقطة الأخيرة مندرجة مع الديمومة التي رأيناها قد عُززت بالفعل (ما زال)، وذلك من منطلق((أن ما بعد (حتى) غاية، فإذا قلت (قرأت الكتاب حتى الصفحة العشرين)، تكون

([374]) المصدر نفسه / 244 .

([375]) المبنى والمعنى والمرجع في الرواية العربية الجديدة من خلال رواية فساد الأمكنة لصبري موسى،صلاح الدين بوجاه ، الحياة الثقافية ، ع81 ، س1989 / 45 .

الصفحة العشرون مقروءة)).[376]

وبالقياس عليه تكون اللحظة الواقعة بعد (حتى) في هذا الموضع من الرواية غير خارجة عن إطار زمنية الحدث الذي نحن بصدده، إذ إنّ الزيني منذ اختفائه حتى الآن ما زال محبوساً عند الشيخ.

وبافتراض أن الحكم الذي صدر بشأنه لو تم تنفيذه، وأُنهي دور الزيني إلى هذا الحد لكان ذلك حائلاً بدون انكشاف أمر خيانته وتآمره – الذي سنراه – مع الدولة العثمانية ضد المماليك في الوحدة النصية الأخيرة، ولسارت خطية الأحداث المروية فيما قبلها إلى غير هدف يبلغنا قصدية الزيني من وراء أفعاله هذه كلها منذ توليه المنصب ؛ إذ من غير المعقول أن تنحصر وظيفته العاملية – بوصفه شخصية رئيسة تقوم عليها فكرة النص– بمجرد سرقة أموال المسلمين فحسب، بل لا بد أن تكون الغاية أعلى درجة من ذلك بكثير، وهي إسقاط نظام الحكم وتمكين الجهة العدوانية المرسِلة من الاستيلاء على البلاد بأجمعها ؛ ومن هنا استخدم الراوي العليم حيلة تدخل زكريا لتخليصه من هوة الموت التي كانت ستودي بحياته إلى الأبد. ((عندما شرع الشيخ أبو السعود في تجريس الزيني بركات على حماره، شهره في الطرقات راكباً بالمقلوب، قرر الأمير علان الدوادار شنقه على باب بيت قريبه محتكر الفول في مصر بالفسطاط ، أرسل زكريا مكتوباً عاجلاً إلى طومانباي يشير فيه إلى مال جسيم لدى الزيني ولا بد من رد المال إلى خزانة السلطنة، لو شنق لضاع المال، والبلاد في اشد الحاجة إليه، ثم هناك أمور هامة (كذا) تدخل تحت نطاق السرية معلقة معه، وموته يعني التسبب في أضرار كثيرة تمس الأمراء والعامة والسلطنة ذاتها، خاصة في هذه الأوقات العصيبة)).[377]

---

(376) موسوعة النحو والصرف والإعراب، أميل بديع يعقوب / 342 .

(377) الزيني بركات / 263 .

من جانب آخر يأتي جهل العامة بهذا الأمر المصور لغياب الزيني عن الأنظار مشاراً إليه بآلية استباقية في المقتطف (أ). ((تساءلوا فعلاً في اختفاء الزيني ؟؟ تعجب كل منهم كيف فاته الأمر، اختفاء الزيني حدث غير عادي، إنها الأيام المضطربة التي ينسى فيها الإنسان نفسه)).[378] ويقصد بها أيام الحرب.

((تساءل أحدهم:

– كيف تبقى البلاد بلا محتسب والدنيا في حرب ؟؟

– عندما كان الزيني يسافر لمدة أسبوع ، بمجرد أن يخطو خارج القاهرة ترتفع الأسعار، يفعل كل إنسان ما يحلو له، فما بالك وقد اختفى الآن ؟)).[379]

إن مثل هذه التساؤلات المتداولة على الألسن جاءت في خضم الأحوال السيئة التي تمر بها البلاد، ولا سيما أن اللغط قد ازداد بعد طول انتظار النتيجة الحاسمة للمعركة، مما يعني اندماج هذين الحدثين في نسق واحد يدعى بـ(التوازي): وهو ما يقوم على سرد جزأين حكائيين يتعاصران بفترة زمنية مشتركة،[380] فيحاول الكاتب مراعاة عرضهما أمام القارئ على الصعيد نفسه. علماً أن هذا النسق من البناء هو ما يقع ضمن إطار التجديد في أساليب السرد وطرائق بنائه، والاستخدام المتنوع للزمن في الرواية الحديثة.[381]

كما نلاحظ أن الاستباق المؤطر لمضمون المقتطف (أ) قد تخللته مجموعة من الإحالات التي تثير مجريات واقع ماض، بعضها متعلق بحديث الرحالة عن نفسه في رحلاته السابقة أو عن طبيعة صلته بالزيني، وأخرى ينقل فيها ما سمعه من أقاويل متفاوتة فيما يخص تصرفات هذه الشخصية.

([378]) المصدر نفسه / 12 .

([379]) المصدر نفسه / 13 .

([380]) المتخيل السردي ، عبد الله إبراهيم / 110 .

([381]) البناء الفني لرواية الحرب في العراق / 54 .

وأبرز تلك الإحالات وأكثرها استغراقاً سردياً في المقتطف هي حادثة العطار وجاريته الرومية التي اعتقها الزيني منه عنوة بحجة مشاعة عن استغاثتها بـه جراء عدم تحملها فظاعة الشراهة الجنسية التي اتصف بها مالكها العطار، ((وفعلاً اعتقها الرجل مرغماً، لكنه لم ينس ما فعله الزيني به، أُصيب بحسرة كبيرة على فراقه البنت، بدأ يظهر في الحارات زائغ العينين، ممزق الثياب، ريقه يسيل (...)، سمعت ممن أثق به، أن الشيخ العطار هذا لم يقرب امرأة في حياته قبل البنت، لم يتزوج، طوال حياته، يعول أمه وأخوته وعندما تزوجت صغرى شقيقاته أصبح وحيداً، بدأ يقتصد ثمن هذه الجارية لمدة أعوام عديدة ، جارية معينة رسم صورتها وهيأتها في ذهنه بعناية (...)، اختلف الناس حول تصرف الزيني بركات، أكد جمع منهم صحة ما قام به، خاصة أن البنت أرسلت تستغيث به لاقترابها من الهلاك، ورأى فريق آخر، انه تدخل في اخص أمور الناس، وان أحدا من الخلق لا يأمن على بيته أو عياله بعدَ الآن، خاصة بعد تردد إشاعة كبيرة تنفي استغاثة البنت بالزيني بركات)).[382]

استقطعنا من تفاصيل الحادثة ما نراه جديراً بالالتفات إليه من حيث:

أ- إن هذا الاسترجاع الفني يحوي بدوره استرجاعاً خارجياً موظفاً للإدلاء بمعلومات بعيدة المدى عن حياة العطار وتاريخه الأسري، ليتكون لدينا بذلك استرجاعان (رئيس وثانوي) واقعان ضمن حوزة التقنية الأصل التي هي (الاستباق)، أي إنه – بعبارة أخرى – أمامنا ثلاث تقنيات متداخلة مع بعضها بعضاً، استباق ضمنه استرجاع ضمنه استرجاع آخر.

ب- تماهي الزيني الكبير والواضح مع موقف الجارية مما لا صلة له بالعدالة التي يدّعيها وإنما بغرض شخصي يدل عليه، كونها رومية الانتساب إلى الجهة التي يعمل خدمة لإرضاء مصالحها.

([382]) الزيني بركات / 11 .

ت- تفاوت ردة الفعل العام إزاء هذا التصرف بين رفض مستهجن له، وقبول مستحسن.

ث- انخداع الرعية بشخصية الزيني وتخوفها في الوقت نفسه من قدرته العجيبة على معرفة أسرار البيوت، ولا سيما ان هناك شائعات تنفي أمر الاستغاثة.

ج- بقاء الراوي البندقي خارج نطاق المسرود، حتى ان طريقة روايته بدت محايدة جداً في نقل الحادثة.

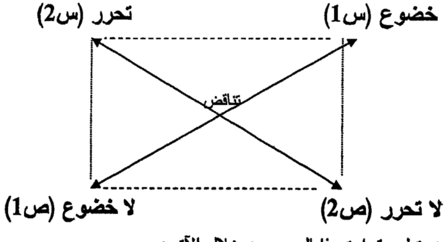
وبالنظر إلى الصلة الرابطة بين الجارية والعطار من جهة ، وارتهانها بتجاوز صلاحيات رجل الدين والسياسة حدها المعقول الذي عمل على قطع تلك الصلة بتدخل قسري في الخصوصيات الشخصية من جهة أخرى، تتبين صورة المربع العلامي الذي أقامه *(گريماس)* على ثلاثة أنماط من العلاقة:(383)

علاقة التضاد -----------

علاقة التناقض ————

علاقة التضمن ....

مما يمكن تصويره بهذا الشكل:



نستطيع قراءة هذا المربع من خلال الآتي:

(383) ينظر: مقدمة في السيميائية السردية / 14 - 15 .

- س1 في تضاد مع س2 ، وكذا ص2 في تضاد مع ص1 ، إذ ان خضوع الجارية للعطار كان نتيجة تملكه إياها، وهو تملك سارٍ مفعوله منذ شرائها إلى حين تحررها منه، وعند التحرر يبطل الخضوع ، لهذا فإن العلاقة الأفقية بين الاثنين تلتقي عند نقطة متضادة يحاول العطار المحافظة على احد طرفيها والتشبث به بقوة، وتحاول الجارية السعي وراء الطرف الثاني ابتغاء تحقيق الخلاص النفسي والجسدي.

- س1 يتقاطع مع ص1، وس2 يتقاطع مع ص2، أي ان الخضوع نقيضه اللاخضوع والتحرر نقيضه اللاتحرر، وهنا يمكن القول ان الجارية أصبحت بفضل تماهي الزيني معها في موقف المتحول بالشكل الايجابي من حالة إلى أخرى معاكسة لها في الاتجاه (العبودية المقيدة) × (الانطلاق المتحرر) ؛ أما بالنسبة للعطار فقد كان هذا التحول سلبياً جدا (إرادة في الحلم المتحقق) × (لا إرادة في التحسر عليه).

- س1 يتضمن معنى ص2، وس2 يتضمن معنى ص1.

ويستأنف الراوي الخارجي سرده بضمير المتكلم للوصول إلى الإدلاء بنتيجة المعركة في شكل متدرج. ((كل ما أراه يجسد رعباً، القاهرة مسوقة إلى مصير لا يفصح عن نفسه، القاهرة منفية عن بيوتها، مشيت حذرا ، بالأمس نزل المماليك من القلعة، توجهوا إلى خان الخليلي وكادوا يحرقونه عن آخره، ضبطوا تاجراً رومياً – ورومي تعني التركي العثمانلي – يجمع الأخبار، يراسل ابن عثمان بأحوال الخلق، عندما أمسكوه كاد العامة يمزقونه (...)، وسمعت ممن يقول بإعدام الوالي كرتباي في جب القلعة سرا، ولم يتأيد هذا، وارتج الناس عندما سرت أقاويل بوصول رسول إلى القاهرة قادم من الشام، جاء عبر دروب التيه في الصحراء، طلع إلى القلعة واجتمع بنائب الغيبة، ونقل إليه أخبارا مفزعة، مؤداها ان جيش السلطان هزم في مكان قرب حلب ، ولم تعرف

التفاصيل)) [384].

فلم يورد الرحالة هذا الخبر السيئ المآل بشكل مباغت كالـذي ألفنـاه عنـد الراوي الداخلي عندما وسمه بميسم العجلة التي فاجأ بها الأذهـان المترقبـة، إذ نلحظ أن الراوي الرحالة قد اتبع -هنا- خطوات متدرجة يمكن أن نطلق عليهـا (تمهيدية) ذات حركة مزعزعة عن الثبات في اتجاهها الزمني:

- (كل ما أراه يجسد رعباً) ..... على مستوى **الحاضر**.
- (القاهرة مسوقة إلى مصير لا يفصح عن نفسه) ...على مستوى **المستقبل**.
- (بالأمس نزل المماليك إلى القلعة)
- (مقتل الوالي كرتباي) ..... على مستوى **الماضي**.

فكل ذلك مؤشرات دالة على وقوع الشر قبل الانتواء بإعلانـه فـي نهايـة المقطع المذكور. وعلى الرغم من كون هذا الراوي غير مُسهم في تقلبات أحداث النص لكنه بوصفه شخصية شاهدة ومعايشة لوقوع أهمها فقد اعتنى فـي سـرده لهذه الواقعة الجسيمة بالبعد النفسي (الداخلي) لمشاعر العوام وانفعالاتهم المتوترة، فكان أن أحس بإحساسهم وتفاعل مع أجوائهم. ((أشعر بأنفـاس الرجـال داخـل البيوت، تتقارب رؤوسهم الآن، يتهامسون الآن، يتهامـسون بمـا سـمعوه مـن أخبار))[385].

ج- الاحتلال:

في المقتطف ذاته، أي المرموز إليه بـ(أ)، نلمح بادرة علامية مستبقة لفتـرة الزمن التي أعقبت وقوع الهزيمة على صعيد الواقع الحكائي. ((أقول بعد سنوات، بعد مشاهدتي بداية حرب، وقوع طاعون، شهدت بعيني ما جرى، ما حدث ، عند

---

(384) الزيني بركات / 14 .

(385) المصدر نفسه / 14 .

الغروب تابعت الطريق ، أيد خفية ضخمة تسحب الناس وتلقيهم داخل البيـوت، أشم هواء لم أعرفه إلا في حيدر آباد بالهند عندما فاجأها وباء عفي أفنى وأهلك، بقيت محاصرا سنة كاملة، أولد في كل يوم مرات عدة)). [386]

إن طابع العلامة من الناحية الشكلية بدا مغلفاً بصورة تذكارية لم تمح آثارها من ذهنية الراوي سنوات عديدة، إذ ارتبط طرفاها بوضعين اجتمـاعيين، وقـع أحدهما في البلاد المصرية عندما اجتاحتها أقوام الترك واستوطنت أراضيها ودفة الحكم فيها ؛ ووقع معادله الموضوعي في بلاد الهند عندما دهمها وباء الطاعون. ولأن ((الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر))، [387] فقد تقيدت صورتها المذكورة آنفاً بآنية المسار الحكائي الذي قارب على الانتهاء عند هـذه الوحـدة، بغض النظر عن التلاعب الفني الملحوظ في ترتيبها السردي.

ففي هذه الأثناء يعيش الشعب المصري ظروفاً عصيبة وقلقة؛ لتيقنه مـن أن نتيجة الخسارة الحربية الكبيرة التي مُني بها جيش مملكته المهزوم لن تؤثر فـي تغيير نظامه السلطوي (السياسي) فحسب، إنما سيطال تأثيرهـا منـاحي الحيـاة بأكملها، و أن الخراب سيسري دبيبه إلى الحواري والبيـوت كافـة، كـسريان الطاعون إذا ما حل في بلد ما وعمّ شره على الخلق أجمع.

من جانب دلالي يبرز فيه دور الاستذكار على أنه ((من أهم وسـائل انتقـال المعنى داخل الرواية))؛ [388] نستشف عبر العلاقة التي بناها الراوي الخـارجي بين استكناه العواقب الوخيمة لرؤيته تلك الأيدي الخفية الضخمة وبـين طريقـة إخباره المنبثقة عن التحسس الشمي بوصفه أحد الأنساق الدلالية التي تبدو أكثـر

---

(386) الزيني بركات / 14 .

(387) جدلية الزمن / 47 .

(388) بنية الشكل الروائي / 122 .

ارتباطاً بطبيعة الإنسان،[389] أن الشعور بوقوع الشيء قبيل أوانه مرتهن برؤية العلامات الدالة عليه وبما يمكن أن يرتبط بخاصية الشم التي تعين المرء على الإحساس بالأمور وبوجودها على مقربة منه حتى إن لم يتح أو يحن له موعد رؤيتها. ثم إن مدة الاستغراق الزمني لحصار وباء الطاعون (سنة كاملة) فيه دلالة على الانتقال من سنة 922 التي وقعت فيها الحرب إلى سنة 923 التي تضمنها عنوان المقتطف الأخير من الرواية، والتي تتضح فيها خيانة الزيني وتواطؤه مع الطرف الآخر واضحة للعيان.

يبدأ هذا المقتطف بمقول للرحالة، مكمّل للمضمون الذي ذكره في المقتطف (أ).((في ترحالي الطويل، لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن، بعد انقطاعي غامرت ونزلت إلى الطرقات، في الهواء حوم الموت باردا لا يرد، رجال ابن عثمان يدورون في الطرقات، يكبسون البيوت، لا قيمة للجدران، الأبواب ملغاة في هذا الزمن، الأمان مفقود، ولا فائدة مَن أي توسل أو رجاء، لا يثق الإنسان أبدا من طلوع النهار عليه (...)، لم يهدأ المنادون طوال الليل والنهار، اللهاث يشتد وراء طومانباي سلطان البلاد المختفي، خاصة بعد ظهوره المفاجئ في جامع شيخون والتفات الخلق حوله، ثم هجومه على ابن عثمان في بولاق، سمعت انه بمجرد ظهوره في أي مكان يلتف حوله القوم وكأنهم يعرفون ميعاده، سمعت أن جماعات كبيرة من الدراويش (رجال الدين) انضموا إليه، راحوا يغيرون على جنود العثمانلية، الذين يتطرفون في مشيهم إلى حارات نائية أو طرقات بعيدة، يقتلون منهم ما استطاعوا، أثار هذا الفزع بين الغزاة، طولبوا بالتزام الحذر)).[390]

هكذا لم يستسلم المصريون بسهولة، ولم يرضخوا للوضع الفوضوي المترتب على اثر الهزيمة، بل انبرت طائفة منهم مع نائب السلطان الأمير (طومانباي)

---

(389) دروس في السيميائيات / 24 .

(390) الزيني بركات /279 – 280 .

للمقاومة والدفاع، وكان أكثرهم حماسة في هذا الأمر أبا السعود الذي سعى لاستنفار شباب العربان على الجهاد؛ فحاول الخونة – في السرادق السادس– الوصول إلى مكانه ومعرفة أسماء أولئك المجاهدين معه من خلال استدراج سعيد الجهيني للإدلاء عن ذلك.(391)

أما طومانباي فجمع من الأنصار ما قدر عليه والتقى مع ملك آل عثمان بالريدانية فانهزم، ودخل العثمانيون القاهرة، ثم قُبض على طومانباي وصُلب على باب زويلة، فانقرضت بموته دولة المماليك في هذه السنة ، أي في 923هـ ، وصارت مصر ولاية عثمانية.(392) وهنا تكشفت الحقائق المضللة. ((أحدهم أبدى شكاً في مقصد الزيني، خاصة بعد طلوعه إلى القلعة مرات عديدة جلوسه مع خاير بيك اوقاتا طويلة، وعلمت أن خاير بيك (سبق أن تحدثت عنه) أبدى رضاءه على الزيني، فعندما دخل الغزاة مصر كان الزيني مغضوباً عليه من طومانباي السلطان السابق، وكان مجرداً من كل وظائفه ،(.....) صاح المنادي يأمر خاير بيك بتعيين الزيني بركات بن موسى محتسباً للقاهرة، وكل من له شكوى أو مظلمة عليه بالتوجه إليه، ثم يتوقف المنادي لحظة ويتلو أمراً من الزيني نفسه، أصغيت، ينادي موضحاً العملة العثمانية الجديدة حلت محل العملة المملوكية القديمة)).(393)

إذن آلية استرجاع مواقف الزيني وصلته مع خاير بيك ضمن الإطار الداخلي لزمنية النص تتأكد قصدية تلك المواقف التي اتضحت أنها ذات علاقة منطقية مع ما آلت إليه أركان سيادة المماليك نتيجة الخيانة العظمى.

---

(391) ينظر: المصدر نفسه / 273 – 274 .

(392) ينظر:بدائع الزهور / 1085 – 1091 .وتاريخ الدولة العثمانية العلية ، إبراهيم بك حليم/ 121–122 . وتاريخ مصر إلى الفتح العثماني / 271 .والسلطان الغوري /168 – 170

(393) الزيني بركات / 281 .

بقي أن نذكر أن هناك مؤشراً زمنياً ذيل به الكاتب الصفحة الأخيرة من روايته وسجل اسمه عليه، لتبيان زمن كتابته هذه الرواية بين عامي (1970 – 1971)، وهو زمنٌ قريبُ عهدٍ إلى فترة أحداث 1967 التي تأثر الغيطاني بها كثيراً، فرأى بحكم استطلاعه موسوعات تاريخية عديدة، بخاصة كتاب ابن إياس (بدائع الزهور) أن لهذه الأحداث ما يناظر وقوع شبيهها في فترة العصر المملوكي، وبصدد ذلك نلفه قائلاً:((كنت مهموماً بالبحث في تاريخ مصر وبقراءة هذا التاريخ خاصة الفترة المملوكية التي وجدت تشابهاً كبيراً بين تفاصيلها وبين الزمن الراهن الذي نعيش فيه، وأنا عندما أقول الفترة المملوكية، أعني الفترة المملوكية التي كانت مصر فيها سلطنة مستقلة تحمي البحرين والحرمين، وقد انتهت هذه السلطنة في عام 1517 بهزيمة عسكرية كبيرة في مرج دابق بحلب، وعندما طالعت شهود العيان الذين عاشوا هذه الفترة، ذهلت من تشابه الظرف بين هزيمة 67 والأسباب التي أدت إليها وبين هزيمة القرن السادس عشر)).[394]

فقد كانت مصر على العهدين ذات إمبراطورية وزعامة معروفة في العالم العربي والإسلامي، لكن استيلاء العثمانيين عليها في عهدها القديم، وتعرضها للاحتلال الإسرائيلي في عهدها الحديث، أحالاها تابعة بعد أن كانت متبوعة ومحتلة بعد أن كانت مستقلة.

وكذلك نجد ما يبرر موضوع المقارنة بين الهزيمتين هو امتثال وجوه الخلل التي آلت نتيجتها إليهما، فعلى صعيد الزمن الحاضر (هزيمة العرب في القرن العشرين) كانت هناك أسباب عديدة منها: [395]

1- عدم وجود موقف سياسي موحد بين الدول العربية.

2- انعدام الوحدة العسكرية.

([394]) من تجربتي: الزيني بركات ، (عن النت) .

([395]) ينظر: التاريخ الحديث والمعاصر للوطن العربي / 243 – 244 .

3- ضعف الاقتصاد العربي، والواقع المؤلم الذي عاشته الأمة العربية قبل النكسة.

4- فضح الأسرار العسكرية العربية عن طريق كبار المسؤولين .

أما على صعيد زمن موضوع الرواية (هزيمة المماليك في القرن السادس عشر)، فنلمح دلالة الأسباب ذاتها على حسب الترتيب:

1- صراع المماليك فيما بينهم وتكالب كل منهم على تحقيق مصلحته الخاصة فحسب حال دون توحد موقفهم السياسي واجتماعهم في خندق مشترك.

2- انعدام الوحدة بين صنفي الجيش المملوكي (الجلبان والقراصنة) كان سبباً عظيماً في حصول الإخفاق عند القتال.

3- سوء الأحوال الاجتماعية وتخلخل ميزانية الدولة والمأزق المالي الكبير جعل السلطان الغوري يتشبث بالزيني ويزيد من وظائفه الإدارية؛ لأنه – أي الزيني – كان قد عمل على تدارك ذلك المأزق بما أوتي من جهد وذكاء. ولم يكن الغوري يعي أن منحه كل هذه الوظائف سيؤدي إلى النقطة الرابعة التي هي

4- الاطلاع على الأسرار المتعلقة بمرافق الدولة جميعها ، وانكشافها أمام الجهة المعادية (العثمانية)، على خلفية تواطؤ الزيني معها.

وبهذا برحت الصورتان الزمنيتان الستينية الراهنة والمملوكية الماضية على تساوق واضح في الأسباب والنتائج.

رابعاً: التصوف:

بدءاً لا مناص من إعطاء فكرة واضحة عن معنى التصوف، لتبيان مظاهر اعتقاد متبعيه ومريديه.

فأصل الكلمة مرتبط بأمور عدة، منها ما أُخذ بمعنى صفاء الأسرار ونقاء القلب حباً لله تعالى؛ وبعضٌ نسبها إلى أوصاف أهل الصفة الذين كانوا على عهد رسول الله ﷺ لا يفارقون التعبد لله تعالى في المسجد إلا أيام الجهاد ؛ ومنها ما

أرتبط بمعنى الصف الأول بين يدي الله عز وجل لتوجه النية الخالصة إلى وجهه الكريم ؛ في حين قال بعضهم: إن اللفظة مأخوذة من (الصوف)،[396]الذي اختص بلبسه أولئك المتقشفون الزاهدون ، ولبساطته الدالة على التواضع انسجام مع الاعتقاد الديني الذي ينصب عليه هذا الفكر. مع الزهد في الدنيا وكثرة الذكر والعبادة ثمة شروط أخرى للتصوف هي: الغنى عن الناس، والقناعة، والرضا بالقليل من الطعام والشراب، وترك الشهوات، والورع ، ومجاهدة النفس، والغربة، وقلة النوم والكلام إلا عند الضرورة ، والجلوس في المساجد.[397]

ويرتكز التصوف في أساسه على وجود علاقة جدلية بين حاجات الجسد المادية من جهة، وأمنيات الشوق الإلهي الذي تتوق له روح المتصوف من جهة أخرى، إذ تكون الذات الجسدية خاضعة – تماماً– لذلك الشوق الذي يسمو بالروح الى عالم الملكوت، فتصبح الغلبة والهيمنة لها من مؤثرات القوة التي تتسلط بها على مادية الجسد، ومنها تنشأ الطاقة الفكرية المعبرة عن مظهر الاستقطاب الروحي الذي لا يكون إلا بالمجاهدة ورياضة النفس بالتعبد والتقرب الى الكمال المطلق (الله)، والذي تصل عند فاعليه أحياناً إلى حد الغيبوبة والصرعات التي تعد من معالم الوجد عندهم.[398]

بعبارة أجلى وأكمل، ينزع الفكر الصوفي الى ((تجاوز حدود التجربة الدينية العادية، تلك التي تقنع بالعادي والمألوف من مظاهر التصديق والإيمان، وتقتصر على مجرد الوفاء بالتكاليف الشرعية والامتناع عن المحرمات الدينية أو ما يسمى

([396]) ينظر: التعرف لمذهب أهل التصوف، محمد الكلاباذي/ 1: 21 .والبرهان المؤيد ، أحمد الرفاعي /1: 27- 28 .

([397]) المقدمة في التصوف وحقيقته ، أبو عبدالرحمن السلمي / 64 .

([398]) ينظر: ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية في الرؤيا والمقدس والمعجز والعقلاني ، عزيز السيد جاسم / 283 – 284 .

بمتطلبات الشريعة والوقوف عند حدودها ورسومها(....)، يسعى الصوفي الى التواصل تواصلاً مباشراً مع "الحق" سبحانه))؛[399] ليندمج مع تلك الاشراقات النورانية التي تتيح له الانطلاق في عالم سمائي غير الذي يحياه في عالمه السفلي، حيث هناك تتكشف لرؤيته الحسية معارف غيبية محجوبة عما سواه، ومرتبطة بدرجة طاعته التي يزداد بها إلهاماً روحياً كلما ازداد عكوفاً على العبادة، وقدر على شهوات النفس، من منطلق إيمانه بـ((ان المجاهدة والخلوة والذكر غالباً ما يتبعها كشف حجاب الحس، والاطلاع على عوالم من أمر الله))؛[400] يشده في ذلك إليها انطلاقه الروحي المنغمس في أجواء تأملية منبعثة من أعماق ذاته التي تروم نيل رضا الحبيب (جل علاه)، كالذي يمكن ان تعبر عنه هذه الأبيات:[401]

وأذكر أنواعاً من الذكر حشوها ... وداد وشوق يبعثان على الذكر
فذكر أليف الحب ممتزج بها ... يحل محل الروح في ظرفها يسري
وذكر يعز النفس منها لأنه ... لها متلف من حيث يدري ولا تدري
وذكر علا مني المفاوز والذرى ... يجل عن الأوصاف بالوهم والفكر

من هنا يطلق الصوفية على قاصد الطريق إلى الحق سبحانه اسم (المريد).[402] وهو لا يزال يترقى من مقام إلى آخر كلما رأى الشيخ في مريده إخلاصاً ومداومةً على الذكر والطاعة.[403]

ونلمح الغيطاني يولج في بنائه الروائي نَفَس التجربة الصوفية بحسب أصلها

([399]) اللغة/ الوجود/ القرآن (دراسة في الفكر الصوفي)، نصر حامد أبو زيد الكرمل، ع62، س2000/ 156.

([400]) مقدمة ابن خلدون / 519 .

([401]) الشعر الصوفي ، عدنان حسين / 64 – 65 .

([402]) ينظر: التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك)، عبود عبد الله / 129 .

([403]) ينظر: المصدر نفسه / 129 – 131 .

الاعتقادي القائم على أن لكل شيخ مريدين. ففي رواية (الزيني) يبرز أبو السعود شيخاً للمريدين والقاصدين، إذ اشرنا مسبقاً كيف كان لمكانته الدينيـــة وقدســـيته الرمزية عند السلطة والعامة معاً دور بيّن في تغيير اتجـــاه المـــسار الحـــدثي، ولاسيما عبر طرفيه الممسكَين ببداية الحكاية ونهايتها.

عند الطرف الأول نرى الجهيني وهو أقرب المريدين إلى مولاه يكثر مـــن آهاته النفسية التي وردت مراراً في النص لتترجم وجدين داخليـــين فـــي ذاتـــه، أحدهما: معبر عن أسفه الكبير على مأساة الإنسان المصري الذي يعاني لوعـــة الهلاك وسلب الحقوق في ظل سلطة جائرة، والآخر: يعبر عن استغراق تأملـــه الباطني وطريقة إحساسه بالزمن عبر استلهامه نزعة شيخه الصوفية. ((سعيد لم ير في حياته الجليد، أحياناً يتساقط البَرَد من سماء القـــاهرة، لا يحـــدث هـــذا إلا نادراً، يطرق كالحجارة لكنه غير الجليد، في الساحات البيضاء التي تشع دخانـــاً يتجمد في الفراغ، يمتد صمت يرعش الخوف في قرارة النفوس، الفراغ والـــزمن بلا بداية، بلا نهاية، يقول مولانا، عندما يبدو العالم بلا آخر، بلا آفاق ، لا نهائي، غير محسوس، لا يفنى (....).."حي.. الله حي.. موجود"

أصحابه كثيرون، يطلقون الصيحة نفسها في أماكن عدة، يلقاهم مرة واحدة في كل عام، إذ يصل إلى البيت الحرام، يتبادلون الوجد، يتناقلون ما رأوه ، ما قاموا به من أجل نشر راية الإسلام، التذكير بأهل البيت، بطراوة دم الحسين الذي لـــم تجففه أزمنة وعصور، في الكعبة يرثون من لم يجيء، من ذهب إلى ابد لا يدركه حي، بعد الحج، انتهاء الطواف واللقاء، يولي كل منهم مقصده ناحية جهـــة مـــن جهات الأرض، لا يتمدد الجسد ليلتين متعاقبتين فوق مكان واحـــد ، "الله حـــي" ممدودة تعبر الزمن)).[404]

هذه الإطلالة الشعورية المطلقة من دون تقييد بعامل زمن العهـــد المملـــوكي

([404]) الزيني بركات / 47 .

الذي حُدد به موضوع الحكاية، وإن استدعاها الجهيني إلى مخيلته للجوء إلى ما يتعالى به عن مأزق واقعه الفعلي المعيش، لكنها انبرت مشدودة عبر الحديث بضمير الغائب الذي غالباً ما يستخدم لطبع السرد بطابع الرؤية المخترقة للحواجز؛[405] إلى كيفية إدراك أبي السعود للكون من حوله، حيث هنا يصدق قلب الجهيني ووجدانه لابتهال مولاه المعلن عن عدم محدودية الزمن الروحاني الذي هو على سواء مع الفراغ – كما يقول الشيخ – وذلك من حيث الاتساع الممتد إلى آفاق تغلب مد البصر بكثير. والدليل على روحانيته أن العالم الكوني محرر من أن يضبطه ميقات زمني معين، وحين تسرح الروح في هكذا تجارب فيضية فإنها تخرج من المحسوس إلى اللامحسوس الذي يجعلها تتصور عظمة البقاء الأزلي لله تعالى وتتفعل لحقيقتها اللازمنية، فتطلق العبارة الدالة عليها (الله حي.. موجود).

ويبدو المقطع السردي السالف مطبوعاً بطابعين: أحدهما: عام، والآخر: خاص بالنهج الصوفي في الرواية، أما العام فهو أن الالتقاء مع الأصحاب عند البيت الحرام لتبادل الوجد ونقل الرؤية العلّية دلالة على أن كلاً منهم منفرد بأجواء تأملاته الباطنية التي يرمز إليها ويجمعها هذا المكان المقدس.

وأما الخاص فهو النزعة الشيعية المدلول عليها بنصرة الشيخ وأصحابه لأهل البيت ودم الحسين، مما نشهده – بوضوح – فيما يبلغنا به الراوي عن طريق منظور سعيد بنبذة مختصرة. ((يعلم تماماً أن الشيخ يصغي ، يقف في منتصف الفناء تماماً، تبرق عيناه بفرحة لا تمت إلى هذا الزمن، تمرح روحه في كون آخر، يناجي الأولياء، يذكر بالأسى ما جرى من أحوال في كربلاء، يترحم على

---

(405) ينظر: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل) ، بوطيب عبد العالي ، عالم الفكر ، مج21 ، ع4 ، س1993 / 40 .

آل البيت الذين لا يتسرب إليهم البلى والفناء)).[406]

هكذا يظهر الإحساس المطلق بالزمن الخارج عن دائـــرة اللحظـــة الحياتيـــة المعيشة عندما تستشعر الذات الداخلية للمتـــصوف مرتبـــة زوال الحجـــب عـــن رؤيتها. أما انزياحه إلى استذكار تاريخ ذي وقائع مؤلمة فهو دليل على انهمـــاك الشيخ وجيشان مشاعره بالحزن والأســـى، مما اعتاد عليه المتصوفة من تحميل النفس بالشجون والعـــذابات الملجمة لشهواتها.

وإذا أمعنا النظر في كيفية تفكر أصحاب هذا النهج الديني في مخلوقـــات الله تعالى وظواهر كونه الطبيعية مما تظهره الرواية (صـــوت الرعـــد ، المطـــر، البحار، الجبال ، الصحاري ، الجليـــد ، الـــسحاب، النجـــوم ، الـــسماء، لحظـــة الغروب،)،[407] لأمكن ربط تفسيرها بمنظار فلسفي يُعد فيه الزمن((حالة مـــن حالات الوجود الموضوعي أو المادي للأشياء وهو- كالوجود نفسه- لا بداية له ولا نهاية، لان الوجود نفسه كذلك)).[408] من هنا اعتمد المتـــصوفة علـــى هـــذا التوجه في تبيان علاقة البعد الزمني بالبعد الكوني، والاستدلال علـــى انـــه – أي الزمن- جوهر مطلق وأنموذج للموجود الحي الدائم.

ويبدو من أساسيات فكرهم تشخيص بعض الثنائيات التـــي منهـــا (الظـــاهر والباطن) و(الواقع والغيب) و(الكشف والخفاء). ومثال ذلك في النص ما اعتورت نفس الشيخ من معاناة وجدانية. ((من لوعة المشتاق إلى آخر الآفاق، من ســـنين العمر، من بئر القلب الدفين، من عذابات وجد قديم، من بقايا عشق قديم، صـــاح زعقة واحدة، ألغت الحشا، خففت حمل البدن، ولاح سر الباطن، وكادت الحقيقـــة

([406]) الزيني بركات / 45 .

([407]) ينظر: المصدر نفسه / 45 ، 47 ، 107 ، 180 ، 255 .

([408]) الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ، حسام الدين الألوسي ،عالم الفكر، مج8 ، ع2 ، س 1977 / 140.

الأولية أن تفصح عن نفسها، وسوست النجوم وألقت السماء دمعاً ضنيناً.

يا أحد .. يا أحد .. أين أنت .. نجني.. نجني)).[409]

فقد بدا الباطن المخفي مناظراً للغيب، وكلاهما استخدم بوصفه إشارة إلى ثنائية صوفية تبين رغبة الشيخ في الوصول إلى الرؤية الغيبية من أجل معرفة سر أفعال الزيني الذي حير العقول وأثار الشك في شخصه الظاهر. ((ظن الخلاص وشيكاً وما يفصله عن الحقيقة الأولية خطوات قصار، لكن الأحداث تميل فتعكر صفو الرؤية، تخدش حياء النفس، عبثاً تلوح الأنوار الإلهية في زمان كهذا)).[410] إذن نفهم أن الشيخ إنما يؤنب ضميره لأنه عد تدخله سبباً كبيراً في قبول الزيني الولاية على الخلق، فكان هذا ما جعله يستشعر آثام المظالم التي تُرتكب بحقهم، ويعلل تأخر انكشاف الحقيقة أمام أفقه الروحي تعويلاً على ذلك. ((أي أسى يطرق القلب الوجيع المحسور، كيف ينفذ بصره إلى الحقيقة، يقولون، مولاه باركه أول سنة، لكن لم يهتف الخلق باسمه نسَوا وأصبح موقفه عنوانا لكل ما يجري، آه لو يصل إلى شجرة الحقيقة، حدثه النساك عنها)).[411]

وعلى مستوى واقع موضوع الرواية، وتحديداً عند أواخر المسار النصي تتكشف تلك الحقيقة المخفية للعيان، ويتقين الشيخ من شكوكه في الزيني بإخبار احد المريدين له عما فعله في منفلوط بعد رحيل السلطان إلى الشام، فيتخذ الشيخ إجراءً صارماً ضد الزيني، وكاد أن يودي بحياته لولا تدخل نائبه (زكريا) كما أوضحنا ذلك سابقاً.

---

(409) الزيني بركات / 179 - . . .

(410) الزيني بركات / 180 .

(411) المصدر نفسه / 240 .

الفصل الثالث

سيميائية المكان

تقـــديم نظـــري:

منذ العصور القديمة كان تصور الإنسان البدائي للمكان قائماً علـــى تحســـسه بوجود الأشياء من حوله في العالم الفسيح المرتبط به، فكل شيء من هذه الأشياء يشغل مكاناً ما يوصف بأنه محتوى له يميزه عن غيره، ولم تكن صورة المكـــان الذهنية تخرج عن مظاهره المحسوسة، لكن هذه النظرة الحسية أخـــذت بـــالتغير عبر تعاقب العصور، ومع ارتقاء الفكر البشري،[412] الذي أخذ يدأب على تجاوز الشعور المادي البحت إلى مصاف التأمل والوعي الذهني العميق فيما يدور مـــن حوله. وقد جاءت دراسة المكان وإبراز قيمته متفرعةً من أصول فلسفية موغلـــة في القِدم، تنسب بطبيعتها إلى الفلسفتين اليونانية والعربية، إلا ان وضوح نظريته وتكاملها كان على يد الفيلسوف العربي (*ابن سينا*) الذي أفاد كثيراً من الاتجـــاه الأرسطي قبله في تعريف المكان وتحليل طبيعته، ومن جهود الفلاســـفة العـــرب أيضاً الذين سبقوه في هذا المجال.[413]

والمكان في الفن مهما كان واقعياً لا بد أن تكون جزئياته الدقيقة مخالفة كثيراً أو قليلاً لهويته في الحقيقة، شأنه شأن سائـــر العوالم والموضوعات الأخـــرى، إذ ((القبيح في الطبيعة يصبح جميلاً عندما يتقن الفنان عمله اتقاناً تاماً، والجميـــل في الطبيعة يصبح قبيحاً في الفن عندما يقدم الفنـــان عمـــلاً فنيـــاً رديئـــاً فـــي فنيته))؛[414]لاشتمال الفـــن على آليات معتمدة في إعـــادة ترتيب الأشياء وخلقهـــا من جديد ضمن نطاق آخر خاص، بما يضفيه مـــن طرائف على عناصر البنيـــة النصية حين تجود بـــه المخيلة الواعية أو حين يتم الاستيحاء من الواقع.

وبما أن المكان يمثل عنصراً مهماً من تلك العناصر التي تتكـــون بهـــا بنيـــة

---

(412) ينظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، حسن مجيد / 17 – 18 .

(413) ينظر: المصدر نفسه / 122 – 124 .

(414) جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي / 35 .

النص، لذا فإن اشتغال المنهج السيميائي على كل أو بعض نماذجـــه المتعـــددة لا يتقيد بالنظر إليها من حيث كونها ((بقعاً جغرافية، ومباني مـــشيدة، وصــــروحاً قائمة، بل إنها تصبح علامات سيميائية تنطـــق بخطابـــات الإنـــسان ودوافعــــه وهواجسه الفكرية))،[415]التي من الممكن الاستدلال عليها من خلال رصد آليـــات تقديم المكان وانزياح عرضها له عن مقاربات التصوير المباشر، إذ يتمظهر بها – أي المكان – مركباً أو نتاجاً مشحوناً بجملة من الدلالات والرموز والمعطيات الفنية؛[416]على أساس قيام الارتباط بين ما يقوله النص صراحةً وما يقوله مـــن غير تصريح، ((فالمكان دون سواه يثير إحساساً ما بالمواطنة وإحـــساساً آخـــر بالزمن وبالمحلية ، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقـــد حملـــه بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم فكان وكان واقعاً ورمزاً))؛[417] ولاسيما أن سياسة القمع قد أصبحت هـــي الطاغية والمهيمنـــة علـــى وجـــود الإنسان وحريته في العالم المعاصر.

ولأجل العمل على تحويل المكان من مجرد كونه تجربة معيشة إلى كونـــه مكاناً فنياً ذا طبيعة خاصة في النص، يستلزم الأمر ضـــرورة انحـــراف اللغـــة المستعملة للتعبير عنه والتي يتحقق وجوده بها عن سياقها العادي المألوف إلـــى آفاق جديدة من الرؤية الواعية لدلالات مادتها المنقولة من عالم الحيـــاة اليوميـــة الذي هو مليء بالتجارب الحسية المنوعة والخبرات التقريرية المباشرة، إذ مـــع انزياح المكان عن هذا العالم إلى عوالم فكرية مطلقة عبر الاستعانة بالعلامـــات اللغوية نكون إزاء صورة أخرى للمكان، علماً انه ثمة صلات قوية تـــربط بـــين المكانين: المعيش والفني، وإلا لما أمكن للقارئ أن يكتشف مفاتيحه أو أن يـــصل

---

(415) الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم) ، هيثم سرحان / 71 .

(416) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين / 77 .

(417) إشكالية المكان في النص الأدبي ، ياسين النصير / 5 .

إلى دلالاته الكامنة وراء مظاهره الشكلية، ناهيك عن أن هذه الصلات هي التي تحقق الوظيفة المرجعية للمكان الفني في معظم أنماط الإبداع.[418]

من هنا كان الأولى أن لا يقع اختيار الأديب لأمكنته إلا بعد أن يكون قد خبرها في حياته ومارس تجربته على أرضيتها فيما عدا ما كان من أفق المخيلة، عندها يمكن تجاوز هذا كله ، حيث الأدب عملية فنية يستطيع الكاتب فيها أن يطوع كل الأبعاد الخفية والمعلنة إلى وقائع نتعامل معها ونحن نقرأ نصه ، فندرك أن فيه اتحاد الرمز مع الواقع والمتخيل مع الحقيقي والمحتمل مع الممكن، ليس بالاعتماد على الخبرة الذاتية فحسب ، وإنما بتوسيع مفهوم الخبرة لتشمل العلم بتجارب الآخرين وبالتاريخ وبجميع الممارسات التي تزيد من جمالية النص،[419] فيبرح – أي النص – جامعا بين الموضوعية في الاختيار والحرية المطلقة في توظيف الحس الإبداعي بما يخدم الفكرة العامة.

على ضوء ذلك قُسّم المكان على قسمين: ((مكان موضوعي، ومكان مفترض، وتتلخص خصائص الأول من انه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية، وتستطيع أن تؤشر عليه بما يتماثله اجتماعياً وواقعياً أحياناً. أما خصائص الثاني فهو ابن المخيلة البحت الذي تتشكل أجزاؤه وفق منظور مفترض، وهو قد يستمد خصائصه من الواقع، إلا انه غير محدد، وغير واضح المعالم))؛[420] لتفاوت درجة اقترابه أو صلته الضئيلة بالأخير.

إن خصوصية المكان في أي نص بخاصة (الرواية) لا يمكن أن تأتي مستقلة عن طبيعة الحدث الجاري فيه وهو ينمو، أو عن طبيعة الشخصية التي تشغله وهي تقوم بفعلها؛ لأن المكان هو((ملعب الأحداث والشخصيات الروائية، وكلما

---

(418) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة / 75 – 76 ..

(419) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي / 22 .

(420) الرواية والمكان ، ياسين النصير / 27 .

أجيد بناؤه وتجهيزه، استطاعت الأحداث والشخصيات أن تؤدي دورها بشكل أفضل، وتبرز مهاراتها بشكل أكمل))؛[421]نظراً للارتباط القائم بين كل منهما وبين المكان ، إذ كلما كان الأخير محكماً في بنائه أتيحت فرصة التعرف على الشخصية وسبر أغوار الحدث وفهم العلاقات المتبادلة على طول المسار السردي. فعلى صعيد الحدث لا يمكن لنسيجه الفني أن ينبثق في فراغ، بل هو مرهون حيث وجود المكان الذي تولد فيه الأحداث وتتطور، من منطلق كونه – أي المكان – يشكل ((الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان. انه في مكان محدد))،[422] يحصر أطرافه المتشعبة ويسجل حضورها الموقعي.

بالمقابل أيضاً، فإن المكان عبر تنوع أشكال الحدث كأن تكون ((لقاءات عابرة، صراعات قوى، أفعال وممارسات جنسية...، ينتقل من حالة الركود والسكون إلى عالم مفعم بالحضور والحياة والحركة والمعنى، ويخلق كونه الدلالي)).[423]

من هنا يمكن أن نطلق على المكان الخالي من حيوية الحدث وفاعليته بأنه مكان جامد أو ميت ، بل((لا تكون له أهمية إلا عندما يحدث فيه شيء ما))،[424] يغني شكله بمضمون ثرٍ.

أما على صعيد العلاقة المتبادلة بين الشخصية والمكان، فمن مقاربات التشكيل

---

(421) جماليات المكان في الرواية العربية / 277 . وينظر:الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري ، شاكر عبد الحميد ، فصول ، مج13 ، ع4 ، س1995 / 249 .

(422) جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مدحت الجيار، ضمن كتاب (جماليات المكان)، مجموعة مؤلفين / 22 .

(423) شعرية المكان في الرواية الجديدة / 102 .

(424) تداخل البنى السردية والتركيبية والرؤية للعالم في الغربة واليتيم لعبد الله العروي، الطائع الحداوي ، الأقلام ، ع7 ، س1987 / 101 .

الفني في الرواية العربية عموماً أن جُعل المكان إحدى تكويناتها السوسيو- واقعية التي تتميز ببنيتها الطبقية؛[425] لما بينه وبين الأنموذج الإنساني المعروض فيه من صلة وثيقة، إذ تكون هيأته في أغلب الأحيان متشكلة في ضوء طبيعة ذلك الأنموذج الذي يقطنه، وبحسب الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

وإعراب معالم المكان عن نوعية أي طبقة يجعل بنيته أكثر تجسيداً لحدود العالم البشري الذي لا يتوانى عن إضفاء فكره ومزاجه ونهجه في الحياة بما فيها من قيم شعبية ، وسياسية ، ودينية ، وأخلاقية على الأمكنة، حتى لَتغدو لوحتها الفنية مرسومة على وفق ما يبلور هذه المضامين ويشير إليها.

ويُحمل هذا التصور على ((مبدأ أن المكان -عموماً- ليس عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني وإنما معطىً سيميوطيقي، فالمكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي وإنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني))،[426] إذ يوحي بوصف المعادلات الروحية والرمزية المتضمنة فيه سلباً أو إيجاباً، بناءً على نمط العلاقة الناشئة بينهما، و((هذه العلاقة بين الإنسان والمكان تتم وفق قانون الفعل ورد الفعل، إذ بقدر ما يؤثر المكان ويحفر في الإنسان خصائصه وملامحه، فإنه ينحفر- المكان- بالإنسان وفعالياته المستمرة))؛[427] مما يجعلنا - بطبيعة الحال- نتصور هويته وطباعه وسلوكياته عندما نشاهد تموضعه الحضوري القائم على أرض الواقع أو في صفحات النص الذي نقرأه. وكذلك العكس، إذ من الممكن أن نستحضر في أذهاننا صورة المكان الذي يشغله إنسان ما بالنظر إلى

---

(425) ينظر: التجربة الجمالية والمكان في الرواية العربية، اسامة غانم ، الطليعة الادبية ، ع3 ، س2002 / 77 .

(426) شعرية المكان في الرواية الجديدة / 60 .

(427) المصدر نفسه / 63 – 64 . وينظر: سيميائية البنية المكانية في رواية كراف الخطايا ، صالح ولعة ، الموقف الأدبي ، ع447 – 448 ، س2008 ، .www.awu-dam.org

أمور عديدة تتوسم فيه: مظهره ، وضعه الاقتصادي، انتماؤه الطبقي ، صـــفاته ، تجليات أفعاله مع غيره ، منطق الفكر الديني أو الـــسياسي الـــذي يـــؤمن بـــه. وبالنتيجة ((إذا كان للمكان خصوصية وهوية معينة فإن ذلك يعكس بعضاً مـــن جوانب الشخصية الإنسانية، وإذا ما أمكننا التفريق بين مـــكان وآخر وفـــق هذه الهوية فإنه يمكن التفريق بين نمط مـــن الشخصية وآخر))،[428] من خـــلال مـــا يتحدد به من معالم أساسية أو تفصيلات وصفية مميزة، نستلهم معها إدراكنـــا أن هذه الشخصية أو تلك تتباين مع الأخرى وتختلف عنها تبعاً لما توجده الأمكنة من فروقات بين أنماطها المتنوعة.

وربما يتعدى الأمر ذلك بأن يكون التغير الطارئ على المكان دالاً علـــى أن الشخصية نفسها قد اكتسبت طابعاً جديداً، فتبدل اتجاه مسارها النامي في الـــنص، حيث ((الانتقال من مكان إلى مكـــان آخـــر يـــصاحبه تحـــول فـــي الشخـــصية الإنسانية))،[429]وهذا ما يُؤكد انعكاس أثر أحدهما في الثاني. ولكن على الرغم من قوة هذه الصلة إلا انها لا تحمل دائماً على المحمل الايجابي بين الاثنين، بـــل ان هذه الايجابية هي واحدة من مستويات علاقية ثلاث ، مجملها:[430]

1- علاقة الانتماء الحميم أو الألفة والطمأنينة، إذ تتماهى فيها الشخصية مع مكانها على أشد ما يكون من الارتباط الوثيق معه.

2- علاقة التنافر أو المعاداة: تتنافى فيها طباع الشخـــصية وســـلوكها مـــع المكان؛ لشعورها معه بالغربة الجسدية أو النفسية أو الفكرية.

---

(428) دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة ، أبحاث اليرموك، مج9 ، ع2 ، س1991 / 17 .

(429) ثنائية المكان –الاغتراب في أدب الروائصصي: يحيى الطاهر عبد الله، محمد ذنون الصائغ90.

(430) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة / 111- 112. ومضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، سليمان حسين/306.

3- علاقة الحياد: هي العلاقة السطحية التي غالباً ما يفرزها اتصال الغرباء بالمكان الذي يقيمون فيه.

وفيما تغدو هذه العلاقات الثلاثة التي أثارها *(غالب هلسا)* من ذي قبل عندما وضع تصنيفات الأمكنة في الرواية العربية،[431]متضمنةً دلالات الجانب الشعوري لدى الشخصية تجاه المكان، ومحددة نمط فاعليتها أو مدى تقبل حسها النفسي له ((يصبح المكان وسطاً حيوياً تتجسم من خلاله تلك الشخوص التي تأخذ في مسارها خطاً مزدوجاً متناقضاً، فهي قد تبدو أحياناً في حالة تداخل وتشابك، ولكن أحياناً أخرى تتنافر وتتباعد))[432]عنه حين لا تجد فيه مأوىً يتناسب وطريقة تصورها لحياة منشودة.

ولا تفتأ شخصية الإنسان عبر بلورة صفاتها الحركية في سلوك فعلي قائمة بدور مهم في تشييد المكان بمختلف أشكاله وتجلياته، وفي الروايات العربية المعاصرة ثمة ثلاثة دوافع رئيسة لحركة الإنسان هي: (الرعب) على اختلاف مصادره الاجتماعية والسياسية والفكرية، و(الجنس) الذي يمثل إحدى الغرائز الفطرية الموجودة منذ بدء الخليقة، و(التاريخ) بوصفه زمناً يعطي للمكان قيمة متغيرة من عهد لآخر؛ لأنه يقوم بعمليتي الإثبات والمسخ على مر العصور المتتالية، فيصيّر المكان متحفاً للعواطف أو للأفكار أو للملابس أو لغير ذلك، بحسب ما يشهده من أحداث وظواهر متنوعة تتعلق بكل شكل من هذه الأشكال.[433]

ولا نغفل ان المكون الزمني هو الآخر يلتقي مع المكان في علاقة جوهرية متبادلة أطلق عليها *(ميخائيل باختين)* كرونوتوب (**Chronotope**) أي ما يعني

---

(431) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية / 12 – 13 .

(432) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري / 173 .

(433) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية / 96 .

حرفياً (الزمان المكان) أو ما يسمى بالزمكان.[434] إذ يتحــدد أحــدهما بوجــود الآخر، ويكتسب كل منهما خصائصه بفعل قرينه المرتبط به،[435] من قبيــل ان الكاتب قد يرسم مكاناً أثرياً جدا إذا كان موضوع نصه منسوباً مثلاً إلـــى حقبـــة تاريخية قديمة، كما انه يتخذ من زمن الأحداث أداة طيعة لتصوير نماذج الأمكنة على حسب ما يمليه عصرها الزمني.

فضلاً عن ذلك، فإن ((الزمكان بوصفه مقولة شكلية مضمونية يحــدد أيــضاً والى مدى بعيد صورة الإنسان في الأدب)).[436]مما يرجع الأمــر إلـــى دائـــرة التفاعل الأساس مع طبيعة الشخوص وسماتهم.

وعليه كان لزاماً أن يحظى بناء المكان بعناية واهتمام كبيرين لا يقلان عمـــا يستأثر به بناء الزمان – ولاسيما في السرد الروائي – من تقنيات فنية متنوعة.

ومما يجعل المكان متفاعلاً مع غيره أيضاً هو ارتباط تقديمه مع طبيعة الرؤية المنبثقة إما من طرف الراوي بوصفه كائناً مشخصاً بـــ(أنا) الكاتب أو بوصـــفه كائناً تخيلياً ، أو المنبثقة من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، فإذا كانت طريقة عرض المكان مجزأة ومتقطعة كانت الرؤية المتبناة متقطعة أيضاً، في حين إذا كان عــرض المكان بشـــكل موحد ومتواصل وجب أن تكون الرؤية اشتمالية وموحدة كذلك.[437]

ويرجع هذا التقسيم المعبر عن حالات انتقال الرؤية وتنوعها بين عدة طرائق إلى ما بيّنه *(اوسبنسكي)* بوضوح من ان موقع الراوي (المراقب) قد يتطابق مع الموقع المكاني الذي تحتله إحدى الشخصيات فيمتزج معها تماماً، ويتبنى طريقـــة

---

(434) أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت: يوسف حلاق / 5 .

(435) ينظر: مصطلحات النقد العربي السيميائي ، (عن النت) / 279.

(436) أشكال الزمان والمكان في الرواية / 6 .

(437) ينظر: بنية الشكل الروائي / 32 .

وصفها الذاتي أو عرضها للمكان تعبيرياً ونفسياً وايدولوجياً، وقد يتطابق موقعهما المكاني معاً في حالات مغايرة، إلا ان الراوي لا يمتزج مع الشخصية من حيث الوصف على صعيد المستويات المذكورة ، فلا يتحدد بنظرتها الذاتية للأحداث على الرغم من ملازمته إياها.[438] وفي كلتا الحالتين فإن الراوي والشخصية متساوقان من ناحية الموقع، لكنهما- في الحالة الثانية – مختلفان من ناحية صوغ المنظومة الذهنية التي تجعل كلاً منهما يرى الأشياء بمنظار خاص به، وهو أمر مقاس أيضاً على طبيعة الرؤية بالنسبة لمختلف الشخصيات، وليس بالنسبة إلى الراوي مع إحداها فحسب.

وأحياناً يكون لذلك الراوي موقع لا يقابل موقع أي من المشاركين في الحدث، فتظهر أشكال مختلفة من التقنيات التي تتحكم بإنتاج الرؤى الوصفية، هي:[439] .

1- **تقنية المسح التتابعي:** هي الرؤية التفصيلية التي تشبه آلة التصوير أو الكاميرا في عرضٍ الفيلم لمشهد ما، إذ يتحرك الراوي هنا من مكان إلى آخر على نحو تتابعي متنقلاً بين شخصيات عديدة تحتل أماكن مختلفة، وعلى القارئ رصد الأوصاف غير الموصولة ودمجها في صورة واحدة متماسكة.

2- **تقنية الرؤية العمودية على المشهد:** أو كما يسميها – أوسبنسكي- نظرة عين الطائر التي يتخذ فيها المراقب موقعاً مشرفاً على الحدث، فيصفه بتفاصيله العامة وأبعاده الواسعة، وغالباً ما يستخدم هذا الشكل التقني عند بداية مشهد معين أو عند نهايته.

3- **تقنية المشهد الصامت:** وفيها يتموقع الرائي (المراقب) للحدث على

---

(438) ينظر: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ، بوريس أوسبنسكي ، ت: سعيد الغانمي وناصر حلاوي / 69 – 70 .

(439) ينظر: المصدر نفسه / 71 – 76 . ووجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، بوريس أوسبنسكي ، ت: سعيد الغانمي، فصول ، مج 15 ، ع4 ، س1997 / 258 – 261 .

مسافة بعيدة لا تسمح له بسماع أقوال الشخصيات، فيقوم بوصف الحركات والإيماءات فحسب.

إن تواتر الحديث عن اندماج مكونات النص الروائي بعضها مع بعض في بنية علاقية متماسكة استوجبه الأمر بأنه ((لم يعد ممكناً وفق المفاهيم البنيوية والسيميائية للسرد الروائي النظر إلى النص، على انه يقوم على فاعليات تكوينية متفردة في انجازه)).[440] والمكان أحد هذه الفاعليات، لذلك فهو لا يعد شيئاً مفصولاً عنها، ولا مكوناً عبثياً أجوف يضعه الكاتب دونما إدراك أو وعي بما يجري فيه، بل إن قيمته تبرز بوصفه ميداناً مرتبطاً بفعل الكائن ومواقفه وبكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة، الرئيسة والثانوية، المعلنة والمخفية.

وبملاحظة سمات المكان في أي نص، ما يمكن أن يسهم في دراسة بنائه على ضوء مجموعة من التقاطبات الضدية، وهو ما تبناه *(باشلار)* في فصول كتابه (جماليات المكان) عندما تعرض لدراسة جدليات القبو والعلية، والبيت مقابل الكون ، والمتناهي في الصغر أمام نقيضه المتناهي في الكبر، منطلقاً من تصوره بـ((أن الحياة تنبعث في كل الأشياء عندما تتجمع التناقضات))،[441] إذ تكون القيمة أكثر بروزاً وأدل عليها في حال وجود النماذج المتعاكسة بعضها مع بعض في الشكل والصفة.

كما تناول عالم السيميوطيقا الروسي *(لوتمان)* مسألة الثنائية على أساس نظرية تقاطبية متكاملة، مشيراً إلى أن المكان يؤدي دوراً كبيراً في عملية تشكيل المفاهيم لدى البشر؛ ذلك انه من طبيعة الإنسان محاولته ترجمة المجردات وتقريبها إلى الفهم من خلال الحواس إلى أشياء ملموسة؛ وهذه الملموسات هي ما

---

(440) المكان واستراتيجية الوصف في النص الروائي، خالد حسين، المعرفة، ع437، س2000 /277

(441) جماليات المكان ، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا / 74 .

تسمى بالإحداثيات المكانية التي يمكن ان تُقابل بنماذج متنوعة من مجالات الفكر عند معظم الناس، فمفاهيم الألفاظ الدالة على المكان مثل: عالٍ/ منخفض ، يسار/ يمين ، قريب/ بعيد ، مفتوح/ مغلق...، يمكن ان تنتظم أمامهـا مـثلاً علـى – الترتيب – المفاهيم المجردة الآتية: قيم/ لا قيم ، شرير/ خير، الأهل/ الأغراب ، قابل للفهم/ مستعصٍ على الفهم...[442]

وبهذا يتضح لنا ان رأي *(لوتمان)* القائم على إمكانية جعل الـصفات الماديـة معادلة للثيمات اللامحسوسة، إنما جاء ليبين أهمية تطبيق المنحى السيميائي على هذا المكون عبر الجمع بين حدود أنساقه البنائية وبين مـدى تجـسيدها لمعـاني الحياة، إذ ((ان المكان يكتسب صفة سيميائية من خلاله إعطائه قيمة دلالية تميـز بين الظواهر المكانية التي لا يختلف بعضها عن بعض في الواقع. فالقرب والبعد، أو الطول والقصر، ليس لها قيمة في حد ذاتها، غير أنها تكتسب قيمة من خـلال سيميائي لهذه العناصر، ومن ثم نجد أن هذا النظام السيميائي لعناصـر المكـان يتخلل كثيراً من النشاط الإنساني، فالنظـام الـسيميائي للمكـان يـنعكس علـى الاستخدامات اللغوية التي تتحكم فيها متغيرات اقتـصادية أو اجتماعيـة يتعـذر الفصل بينها وبين عناصر ذلك النظام، مما يؤدي إلـى تـشكيل وعـي البـشر بواقعهم))،[443]على اختلاف انتماءاتهم الحضارية والثقافية.

إذن، فصور المكان كثيرة وأشكاله متعددة، وللكاتب أن يوظفها كيفما يرتئـي عبره الإشارة إلى كليات أو جزئيات موضـوعية متنوعـة ومرتبطـة بـالقوى الإنسانية الصانعة لقضاياها ولتحولات حياتها المتجددة بتجدد العصر.

غير أن تجليات الأمكنة وكيفية قراءة دلالاتها لا تتقيد – فقط – بهذه الآلية

---

(442) ينظر: مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان ، ت: سيزا قاسم، ضمن كتاب (جماليات المكان)65.

(443) سيميائية المكان ، فالح العجمي ، جريدة الرياض ، ع14466 ، س2008، www.alriyadh.com

الضدية التي تتمظهر فيها انتظامات ثنائية متقابلة أو متناظرة، بل هناك آليات غيرها تتمثل فيما يأتي:[444]

– آلية التضمن أو الاشتمال: هي ما تسمى بطريقة الوصف البانورامي التي يلجأ فيها الروائي إلى عرض أمكنته بشكل تنازلي، أي مبتدئاً بالكل ثم الجزء، إذ يكون الأول مشتملاً على الثاني ومحتويه، من ذلك مثلاً يورد الدار ثم البيت ثم الغرفة ثم الجدار ثم النافذة .... ، أو يبتدئ من مكان أوسع بكثير كأن يكون المدينة، الحي ، الشارع، البيوت وهكذا انتهاءً إلى أدق الأمكنة وأصغرها.

– آلية العلاقة العكسية، أي انتظام الأمكنة بشكل تصاعدي ابتداءً بالجزء وانتهاءً بالكل ، حيث الجزء هنا يستدعي توالد أجزاء مكانية أوسع، وصولاً إلى ما يحدد صورة المكان بشكل متكامل.

– آلية التجاور التي تجتمع من خلالها مستويات مختلفة من الأمكنة، يُحسب ارتباط بعضها مع بعض ترتباً على ما يرد في طبيعة وصفها.

وفي توظيف أي من هذه الآليات على الكاتب أن يتوخى الملاءمة بين تشكيله الخطابي وغرضه الأيديولوجي وبين المكان الذي يختاره لإسقاط فكره عليه، من أجل أن يكون هذا المكون أشد تفاعلاً وأكثر مسايرة مع بقية المكونات التي يقوم عليها النص المنبثق من بوتقة جامعة لفروع نسيجه المتشابك ولأنماط تقنياته الفنية.

---

(444) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة / 88 – 90 .

المبحث الأول
الأمـــكنة العامة

إن ما يستحقه المكان من أهمية بوصفه عنصرا بنائياً ودلالياً حتم أن يراعـــي الكتاب الروائيون طريقة توظيفه في نصوصهم الإبداعية .

وقد طرأ تطور كبير على استعمال المكان في الرواية العربية خلال خمـــسين السنة الماضية، فانتقل من وظيفته التي كانت منحصرة في التـــزيين والاحتفـــاء الشكلي إلى وظيفة الإنشاء والبلورة المضمونية ضمن مجموعـــة متـــشابكة مـــن العلاقات مع غيره من عناصر السرد، وذلك من منطلق التعامل معه على انه دال يحتوي على دلالة ما قد تكون اجتماعية أو فكرية أو تاريخية.. الخ.

بحسب وجهة النظر التي يبتغي المبدع توصيلها، ونوعية المسار الذي تنحوه روايته في ذلك، فإذا كان هذا المسار أو وجهة النظر ناشدين إلى دعوة التغييـــر والرفض أو إلى التمرد والثورة على ما هو قائم، كان لا بد من وجود دال يحتوي على دلالة تلك الدعوة.[445] غير أن ذلك لا يعني وجوب حصر التعامل مع كـــل من الدال والمدلول في ظل نطاق ضيق للغاية، بل لا بد مـــن أخـــذهما بـــالمعنى الواسع للكلمة، ولاسيما أن العمل الفني بخاصة الروائي يحتفي بالعديد من الدوال والمدلولات التي تتوزع بين عناصر بنائه وأركانه المتنوعـــة؛ فتكـــون محـــاور الجانبين السطحي والعميق جميعها منتظمة عند نقطة الالتقاء المركزي الذي يجسد دعوة المبدع ووجهة نظره العامة. وضمن هـــذا المـــضمار((تنطلـــق القـــراءة السيميائية للبنية المكانية من الكشف عن القوانين المادية والنفـــسية التـــي تحكـــم مجموعة علاماتها وتمفصلاتها داخل التركيب المكاني الـــذي يؤســـس للفـــضاء*

---

(445) ينظر: أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) ، نعيم اليافي / 253 .

* يوصف الفضاء في أحد تعريفاته بأنه أوسع من المكان لاشتماله على الزمن أيضاً. ينظر: الفـــضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا / 25 . والفضاء الروائي واشكالياته ، إبراهيم جنداري ، الأقـــلام ،=

المكاني ككل)). [446] وفي الرواية موضع الدراسة يتحدد هذا التركيب بمجريات أحداثه وشخصياته المتعددة وبزمنه المملوكي القديم، في فضاء الديار المصرية عموماً.

ولأن الفضاء في أية رواية شأنه شأن غيره من المكونات،((لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي بامتياز، لذلك فإن التحليل الواعي للبنية المكانية ينطلق عادة من الوحدات اللسانية، وبعد تنزيل الوحدات البنائية للمكان (العلامات المكانية) انطلاقاً من التحليل اللساني تتم دراسة نظام هذه العلامات ونسق انتظامها داخل المتخيل السردي في علاقاتها الوظيفية والبنائية مع عناصره المختلفة، ثم بين هذه الوحدات المكانية بعضها ببعض)). [447]

وقد رأينا أن فضاء رواية الغيطاني قد استوعب من وحدات الأمكنة العامة ما يمكن تقسيمه على محورين، هما:

أولاً: أمكنة العبور:

هي الأمكنة التي تكوّن مشحونة بدينامية الحركة والتنقل لمرور عموم الناس عبر أشكالها المتنوعة التي تتضمن (الطرقات، والقناطر، وشوارع الحارات وأبوابها).

يتواكب جزء من هذه الأمكنة مع افتتاحية سرد الرواية ضمن مشهد عام أطل عليه الراوي الخارجي برؤية عمودية قائلاً: ((تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام ، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي

=ع5، س2001 / 13 . كما يوصف الفضاء بأنه مجموع من الأمكنة. ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي / 63 . وللاستزادة، ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة / 80 – 85 . ومصطلحات النقد العربي السيميائي، (عن النت) / 281– 283.

(446) سيميائية البنية المكانية ، (عن النت).

(447) سيميائية البنية المكانية ، (عن النت) .

السابقة، أحاديث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل، حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر، مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة، (...) تنتظر البيوت أمرا قد يأتي غدا أو بعد غد ، أصغي إلى وقع حوافر تصطدم بحجارة الطريق)).(448)

يعين القارئ بدءاً أن الإشارة إلى (الطريق) في هذا المقطع جاءت في نهايته مقتضبة جدا وبشكل عابر للغاية، لكن لو أننا تمعّنا ملياً فيها لرأينا أن المشهد العام بأكمله محكوم بهذه الإشارة، فـ(اضطراب الأحوال، والتغير الطارئ على أجواء المدينة المليئة بمظاهر الخيبة والذعر والخوف من المجهول الذي يتوجس الناس معرفة خبره بعد أيام قلائل) كلها مشدودة إلى أثر العبارة الأخيرة الدالة على قرب وقوع الاحتلال المتحقق بوقع حوافر خيول الجيش الغازي وهي تعبر الطريق قادمة من البلاد البعيدة ومتوجهةً صوبَ بلاد مصر المهزوم جيشها أمامه – كما علمنا سابقاً – .

وما يلفت الانتباه أيضاً أن الراوي قد قرن وصفه لأجواء المدينة في ظل تقنية الاستباق الزمني للانكسار المرير عبر قوله: (هذه الأيام) أي: أيام الهزيمة بأعراض المرض والحزن عند الإنسان إذ يشرف حاله على الهلاك، لتتناسب فعلية الإشراف هنا مع فعلية عبور الطريق المؤدي إليه، فقد بدا هذا الوصف مرسوماً بفنية بلاغية قائمة على تمثيل المكان بالكائن من خلال انزياح اللغة عن استعمالها الحقيقي إلى تعبير مجازي مكثف ومقتبس من صورة إنسانية مشار إليها بألفاظ (وجه – المريض – البكاء – نحيلة).

ولنتصور فهم دلالة ما جاء في المقطع من حيث ارتباطه بالإشارة المكانية في نهايته كما يأتي:

---

(448) الزيني بركات / 7 .

أجواء المدينة القاتمة تعطي/ دلالة الطريق ← إلى تردي ظروفها وأحوالها

أعراض المرض تعطي / دلالة الطريق ← إلى تحقق الإصابة به

الهزيمة في المعركة تعطي/ دلالة الطريق ← إلى الاحتلال عام 1715هـ ،الرامز لاحتلال عام 1967

عبور الجيش العثماني ← إلى الطريق (بوصفه مكاناً) ← مصر المملوكية

الذي يرمز إلى ← عبور الجيش الإسرائيلي

يرمز إلى ← المناصب التي تولاها الزيني

التي ترمز إلى ← مصر الناصرية

وعلى الرغم من أن صورة المكان التي عرضها لنا الراوي هنا قد بدت مضغوطة من ناحية الدالة اللفظية إلا أنها انفتحت على دلالات صورية مركبة أسهمت في إنشائها طبيعة الوصف الملازم للحدث.

في أنموذج آخر لهذا النوع من الأمكنة نتحول فيه إلى الراوي الداخلي (العليم)، فنقرأ:((تتأخر الشمس في الوصول إلى حواري الحسينية ، الباطنية ، الجمالية ، والعطوف ، بينما ترى واضحة من فوق أسوار وأبراج قلعة الجبل ، جماعة المماليك التي تخترق شارع حدرة البقرة ،.لم يخرجوا من القلعة، خرجوا من بيت الأمير قاني باي الرماخ أمير الخيل السلطانية ، عبروا الخليج ، نزلوا على مهل إلى باب اللوق ، أشرعوا سيوفهم في وجه النهار المقبل ، السقاؤون الذين قابلوهم قرب باب اللوق ، أول من يستيقظ في المدينة ، يحملون الماء من النيل إلى البيوت ، يجهلون مقصد الفرسان ، تنثر حوافر خيولهم دوامات ترابية

صغيرة ، تسرع خطوات الجمال مثقلة بقرب المياه البنية اللون ، يخفت همس السقائين ، يبقى في أذهانهم انطباع خفيف كأثر ضربة المجداف في مياه ترعة هادئة ، ينسل المماليك أول النهار))،[449]متوجهين للانقضاض على المحتسب علي بن أبي الجود.

أول علامة فارقة تدلنا على أن ((المكان عندما ينتقل من مداره الواقعي الحياتي العادي إلى مداره الفني الروائي أو الشعري، يمر من خلال أنفاق متعددة نفسية وأيديولوجية وفنية، لكي يصل أخيراً إلى المدار الفني الروائي))،[450] تتمثل – أي تلك العلامة– في هذا المقطع بتأخر رؤية الشمس مشرقةً على الحواري، ووضوح رؤيتها لمَن يقف فوق أسوار القلعة أو أبراجها ، فمن ناحية واقعية نجد ذلك الأمر موافقاً للعقل تماماً؛ لأنه من المؤكد أن ارتفاع المكان وعلوه يسهم إسهاماً فعالاً في إطلاق الرؤية العينية لتأخذ مداها بشكل أوسع ، والمعلوم أن القلعة تكون على مرتفع عالٍ من الأرض ، فلنتصور الأمر إذا كانت الرؤية مطلة من برج مبني فوقها ، لا شك في أن العلو سوف يبلغ درجة أكبر، ومن شأن ذلك أن يوضح الرؤية ويبين عنها. في حين أن أمكنة الحواري لا تتسم بمثل ذلك الارتفاع، لذا فالواقف فيها لا يرى مثل رؤية نظيره من على أبراج القلعة.

لكن من ناحية موافقة لأيديولوجية النص وفنيته يتضح لنا أن الراوي –على أساس انه العليم بكل ما يقف وراء مجريات الأحداث– قد اتخذ لنفسه موقعاً خارجياً منفرداً ليبلغنا بنظرة الرائي للشمس من المكانين المنخفض (الحواري) ، والعالي المتجسد في اجتماع مكوناته الثلاثة (أبراج) + المركب الذي يشير دالّيه على مضاعفة درجة الارتفاع، المعروف بـ (قلعة + الجبل) ، إذ يبدو مشهد المدينة قائماً على التقاطب الثنائي بين المكان الأول بوصفه معبراً عن أطياف

---

(449) الزيني بركات / 19 .

(450) جماليات المكان في الرواية العربية / 92 .

هوية الطبقة الشعبية العامة التي لا تعي الحقائق من حولها؛ لكونها على الفطرة، والمكان الثاني الذي هو مركز إدارة الطبقة السياسية الحاكمة بسلطتها المتنفذة على البلاد ، وبين هاتين الطبقتين اللتين يتضح الفارق المكاني/ الاجتماعي بينهما شاسعاً أقام الراوي خطابه الفني في عرض هذا المشهد الممتلئ بالحركة العبورية المتصورة في الذهن عبر استخدام الكلمات (تخترق، خرجوا، عبروا ، نزلوا، يحملون ، تنثر ، تسرع، ينسل).

وإذ نستند على أحد التعريفات الموضوعة للمشهد بأنه ((الإحالة على الطريقة التي بمقتضاها يبني الخطاب تصوره لمقام تلفظه))؛ [451] فإنه يمكن استيعاب ان اشراقة الشمس هنا إنما وُضعت رمزاً لانكشاف الحقيقة التي كانت معرفتها بعيدة جدا عن أذهان الشعب عامةً ،وهم (سكان الحواري)، وتلك الحقيقة كامنة في العلاقة الخفية بين الزيني وأمير الخيل السلطانية كما علمناه سابقا كما هو محدد هنا في الإشارة المكانية التي رصدت انطلاقة الفرسان من بيت الأمير قاني باي وليس من القلعة ؛ ولأنه من دواعي مقام التلفظ في هذا المشهد أن تكون صورة الحقيقة الممتزجة بدهاء الزيني مُضلِّلة وغامضة، ولكي يتم الإيهام الكاذب بأن مقدم الفرسان كان من جهة القلعة (الجهة السياسية)، فقد بيّنَ لنا الراوي أن فئة جزئية من الشعب يجسدها (السقاؤون) هم الذين قابلوهم من عموم الناس فحسب، وأن نقطة التقاطع كانت قرب الباب بعد اختراق وعبور مكانين هما:(الشارع، والخليج) ، إذ نلتمس أن لهذا التحديد أثره الواضح في إبعاد حقيقية الأمر عن أذهان السقائين؛ لأنه لو كانت الملاقاة عند أحد المكانين الأخيرين، ربما عُدت بالنسبة إليهم إشارة مكانية تعزز من وقع إدراكهم للمجهول.

والذي أسهم أيضاً في دعم قوة ذلك التضليل المؤدي إلى انتفاء المعرفة بوجهة مسير الفرسان هو ان الراوي قد عول على دلالة (الدوامات الترابية) التي أدت

---

(451) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، دومينيك مانغونو ، ت: محمد يحياتن / 113 .

دوراً بالغاً في مواراة هذا الحدث على نحو موافق لطبيعة المشهد؛ بحجة أن الغبار الناتج عن تهيج التراب الذي أحدثته حوافر خيولهم في أثناء عبورها كان سبباً في تضبب الرؤية البصرية، وحائلاً من دون وضوحها ووضوح معادلها على الصعيد الذهني. وهذا من شأنه -كرة أخرى- أن يعزز مفهومنا لرؤية الشمس المرتبطة بزمنية (أول النهار) على أنها رمز لرؤية الحقيقة فعلاً، وأن هذه الحقيقة المنطلقة من وراء الحدث (إيعاز أمير الخيل بخروج مماليكه) لم يتهيأ لسكان الحواري رؤيتها والوعي بخطورتها إلا متأخراً عندما انكشفت مؤامرات الزيني في النهاية.ومما هو ملاحظ أن المكان هنا قد خلا من الوصف، إذ لم يعرفنا الراوي على تفاصيل شارع حدرة البقرة ولا على طبيعة الخليج ولا على باب اللوق كذلك، كأنما أراد أن يركز انتباهنا على عمق الحدث، للإشارة إلى أهميته التي تنم عن بداية مساعي الزيني في تقويض كيان الدولة، ولهذا التركيز ما يبرره حيث ((المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث)).[452]

ولاستجلاء امتزاج تنوع الأمكنة التي ينفذ عبرها الإنسان بمساراته الحركية نقرأ هذا المقطع، ((خرجت من الخان ، والحق أنني وجدت الزحام ثقيلاً ، النساء يختلطن بالرجال ، الصبية الصغار يحاولون التسلل بين الأقدام للنظر، وعلى جانبي الطريق وقف رجال أشداء مدرعون (...) عرفت من علي مترجمي أن الموكب خرج من بيت الزيني بركات محتسب القاهرة، وقف عند مدرسة ابن الزمن ، عرج على جزيرة النيل ، أتى شبرا ، استمر حتى قناطر أبي المنجا ، وطلع من قنطرة الحاجب ، دخل من باب الشعرية)).[453]

بعد وصف الطريق الذي يتضح لنا احتفال معالمه بزحام الناس على اختلاف أطيافهم، يحاول الرحالة البندقي من خلال سرده المنقول عن شخصية (علي

---

(452) بنية الشكل الروائي / 29 .

(453) الزيني بركات / 137 .

مترجمي) الرائية للمشهد أن يلفت انتباهنا إلى مكتنف التتالي السياقي الرابط بين شخصية (الزيني) الذي انطلق الموكب من بيته، وبين دلالة مدرسة ابن الزمن التي توقف عندها الموكب، إذ نجد في ذلك علامة مركبة يلتزم حضورها بجانب الاعتراف ((أن المكان هو الذي يصنع الحدث ويحرك الزمن إذا ما اعتبرنا أن الإنسان هو الجزء المتحرك الآخر من الزمن)).[454] وذلك هو ما نلتمسه فيما يجمع بين المدرسة بوصفها مكاناً محتوياً لعامل الانتقال المرحلي الذي يشف عمقه هنا عن قوة نمو الحدث وتجدد فاعليته بتغير حال المحتسب السابق من العزة إلى الذلة، وبين الزيني بوصفه الذات الإنسانية التي قذف بها الزمن إلى دولة المماليك، فأحالت وضع البلاد إلى أسوأ مما كانت عليه.

فضلاً عن انه بالنظر إلى كون المدرسة مكاناً عاماً لتعلم الأجيال وعبورها من مرحلة إلى أخرى، وان هذا التعلم لا شك في أنه يكون مؤدلجاً على وفق ما يرتئيه النظام السياسي عبر تداخله مع مدلول (**ابن الزمن**) المطبوع في شخص الزيني، يمكن التماس أن قصدية وقوف الموكب عند هذه المدرسة قد عقدت صلة رابطة بين عمومية الأمكنة التي نفذ إليها بحركته المرسومة من خلال الأفعال (خرج ، عرج ، أتى ، عبر ، طلع ، دخل)، وبين كبر انفتاح الأجواء المتفرجة على نمط العقوبة التي يُفهم منها درس منهجي صارم كان أول مَن تلقاه في نظام مدرسة الزيني الجديدة هو علي بن أبي الجود.

من جانب مواتٍ لفهم ما تقدم، تشكل مسارات العبور عبر استخدام آلية التجاور في عرض الأمكنة المتنوعة بين مياه وطرق وقناطر عديدة إشارةً مهمة في اكتمال سيميائية هذه الصورة التي لا تنفك تعكس تفاعلها مع ظهور الزيني وظفر سيادته بالاستحسان والقبول من لدن العامة. وإن يظهر أن للقناطر حضوراً

---

(454) هوية المكان (قراءة في قصص محسن الرملي) ، حسن النصار، الكاتب العربي ، ع 49– 50، س2000 / 64 .

أكثف من غيرها من الأمكنة فإنه بالوقوف على معرفة معنـــى القنطـــرة جـــسر متقوس يبنى فوق النهر للعبور عليه،[455]من إحدى ضفتيه إلى الأخرى، ما يعين على جعل صورتها المتخيلة في الذهن مرتبطة بما يوحيه ذكر جمعها المتـــضافر مع بقية المسارات من تنوع في الطرق الملتوية التي لجأ إليها الزينـــي واتخـــذها جسراً للعبور من فوقه إلـــى مبتغاه المبتدئ بتحقق رضا النـــاس عنـــه وتوســـع مكانته في قلوبهم وهـــم يشهدون انتقامه لهم من طغيان المحتسب الـــسابق فـــي مختلف أنحاء البلاد التي سار إليها الموكب.

بالالتفات أيضاً إلى كون معنى أي كلمة يتحدد في جملة ما مـــن موقعهـــا المكاني الذي تحتله فيها، وعلاقتها بما يسبقها وما يليها،[456] فإننا نعاين مثالاً على ذلك عبر دلالة ذكر بعض الأبواب عند استعراض ركب السلطان الغوري قدراته العسكرية المتأهبة للمواجهة مـــع الجيش المعادي، فقد ((استمر ذلـــك الـــركب حتى خـــرج من بـــاب النصر، وكان يـــوماً مشهوداً)).[457]

في هذا الموضع ينهض العمق الدلالي الذي يكنُّ وجـــوده بحركـــة الخـــروج الاستعراضي على إشارةٍ مدونةٍ في الاسم الذي يحمله الباب وهـــو (النـــصر) . والذي يمكن أن نكتشفه من خلال هذه الإشارة ما يأتي:

- إن التجاور اللفظي بين كلٍّ من (خرج) و(باب) و(النصر) ينم عن ســـياق دال على أمر الهزيمة التي ستكسر شوكة جيش السلطان في النهاية ، ذلك أننا في هذا السياق إزاء مقابلة دلالية بين الفعل (خرج) الذي يحيل مصدره – لغوياً– إلى موضع الخروج من الباب، خرج يخرج مَخْرَجاً، وهو نقيض الدخول،[458] وبين

---

(455) المعجم الوسيط ، ابراهيم مصطفى وآخرون / 2 : 762 .

(456) دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي وسعد البازعي / 35 .

(457) الزيني بركات / 218 .

(458) لسان العرب / 2: 249. ومختار الصحاح / 171 .

المعنى المفهوم من الخروج بأنه النتيجة الحاسمة التي ستخرج بها المعركة المنتظَرة لصالح أحد الطرفين من ناحية أولى ؛ وكذلك بين ما تترجمه الدالة المتوسطة وهي (الباب) من معنى الإشراف على آخر عتبة تبجيلٍ يُودّعُ به الركب السلطاني، – وفي الوقت نفسه – الانفتاح المُقبِل على بداية موضعية مستهلة لمكان سيقع فيها حدث مهم للغاية، وبين الالتفات إلى أن اسم الباب هو (النصر) و((اسم المكان غالباً ما يدل على مسماه ويوحي إلى ماهيته))[459] من ناحية ثانية.

- على ضوء النقطة المتقدمة التي نلتمس فيها أن ترتيب ((اللغة كنظام هي التي تتحكم في تحديد علاقة الملفوظات ومواقعها حتى يتم إدراكها))،[460] يظهر لنا أنه بعلاقة هذه المعاني مجتمعةً انبثقت إشارة الاستباق الموحي بالخسارة، فلو كان قد وُضع بدل (خرج) نقيضه، أي: (دخل)، لبرحت الإشارة دالة على الانتصار وليس العكس. كذلك الأمر لو كان اسم الباب غير (النصر) ربما أمسى مفهوم الخروج (النتيجة) بمنأى عن تحسب الخشية من الانهزام في المعركة.

ثانياً: أمكنة التجمع:

إنها تمثل بؤرة التقاء مجموع عام من الناس، منهم مَن يمت وجوده بصلة مهمة إلى أحداث الرواية، وقد وجدنا هذا النوع في ثلاثة أمكنة ، هي :

أ- المقهى:

مع تعدد الأمكنة وتنوعها يبرز المقهى بوصفه ((كرسي التأمل للشارع))[461] العام بما فيه من مظاهر وتجليات شتى لا تخلو من تقييد هيمنة الواقع السياسي لحرياتها الشعبية.

---

(459) المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف ، مرشد أحمد / 41 .

(460) دليل الناقد الأدبي / 35 .

(461) جماليات المكان في الرواية العربية / 65 .

فحيث يكون المقهى يكون مركز لقاء الناس وتعارفهم والحديث بينهم وتداول همومهم وأفكارهم وقضاياهم،[462]* التي كثيراً ما تكون عرضة لنظام رقابة الدولة عليها عن كثب، من أجل ردع المناهضين لنهجها السلطوي المتبع من أن يعم فكرهم المعارض مساحة أوسع أو أن يشمل امتداداً أكبر، بفعل كون المقهى ((علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي))،[463] المتحقق عبر احتكاك عموم الشعب بعض مع بعضهم الآخر.

في ضوء التوجس من أثر هذا الانفتاح يبين لنا الراوي الداخلي أن عَمْراً بن العدوى ((يعرف من تتبعه لأخبار سعيد مواعيد حضوره، قال مقدم البصاصين: تردد سعيد إلى مقهى حمزة أمر جديد لم تبلغ عنه أنت ، ثم قضاؤه وقتا في تدخين المعسل هذه علامة جديدة ، ثم ما الذي دفعه إلى اختيار هذا المقهى بالذات، تلك أمور لا بد من إيضاحها، في البداية حامت حوله الظنون ، ربما يتخذ الدكان مكاناً للقاءات مريبة ، لكن الرقابة الصابرة المحكمة أثبتت انه يقضي الوقت كله منفرداً لا يتحدث إلى أحد فيما عدا حمزة بن العيد الصغير، حامت الظنون حول الألفاظ المتبادلة بينهما ، لكن أثبتت أنها لا تعدو طلبه الحلبة ، أو تحية ، أو تبادل المودة ، وكلها ألفاظ لا تخرج عن حديث زبون وصاحب مقهى ، وإن تميزت بود زائد . أيضاً طريقة طلبه للحلبة لا تدعو للريبة، لا يقرن طلبه بأية إشارات خفية أو رموز سرية ، ربما تضمنت معاني دفينة تغيب عن اللبيب الفطن ، أما المحير فهو موضوع تفكيره خلال جلوسه بالمقهى مقدار ساعة أو

---

(462) أطياف الوجه الواحد / 272 . وينظر: المكان في الرواية ، ياسين النصير ، آفاق عربية ، ع8، س1980 / 82.

* ينظر مثال ذلك في مقطعَي: الحوار بين المشايخ الثلاثة ، وما دار بين التاجرَين الفصل الأول من البحث/ 77-78 .

(463) جماليات المكان في الرواية العربية / 195 .

ساعتين)).[464]

إن حقيقة ((تسليم الإنسان باستقرار المكان وثباته ووعيه بديمومتـــه النـــسبية واستمراره، من القضايا الأساسية التي تكسب (..) أهمية المكان بعداً شديد الثراء والخصوصية)).[465] وهو ما نستشفه باستقراء المقطع المذكور الذي يظهر فيه أن نظام الترقب السري قد التفت في مـــسألة شـــكه بـــسعيد إلـــى أهميـــة المقهـــى وخصوصيته ، ليس من حيث انه مكان ثابت للاستراحة فيه نفسياً وجسدياً فقط ، بل– أيضا– بديمومة كونه ((يفرض نوعاً من العلاقات على رواده تختلف عـــن بقية المواقع العامة))؛[466] فهو يعد ملتقىً للتوالد والتفاعل الاجتمـــاعي المتبـــادل، ورمزاً لميدان الحرية الفكرية الرامية إلى التجدد مع الزمن، والاخـــتلاف فـــي الرأي والموقف.

من هنا فقد كان تحسب جهاز مخابرات الدولة من تأثير شخصية مثل ســعيد على عموم نماذج الشعب من رواد المقهى بما تحملـــه ذهنيتـــه المتطلعـــة إلـــى التحريض للثورة على النظام الحاكم هو السبب الرئيس في عد تردده إلـــى هـــذا المكان لافتة خطيرة تثير الانتباه إليها، على الرغم من انه – أي المقهى – لم يكن بالنسبة لسعيد سوى ملاذٍ للهرب مما ضاقت به نفسه من رؤية مظـــاهر التعـــدي على الحقوق العامة، وكذلك ضياع حبيبته (سماح) التي هي رمز لبلده مصر. إذن فحضوره المتكرر إلى المقهى كان من جانب الاستئناس والشعور بالراحة النفسية، أخذاً على ما يتميز به هذا المكان من انه ((يمنح الإنسان الجالس فيه الإحـــساس بالألفة والطمـــأنينة)).[467]

---

(464) الزيني بركات / 158 .

(465) حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط، صبري حافظ ، الاقلام ، ع11-12 ، س1986 / 72 .

(466) سيميائية المكان ، (عن النت) .

(467) جماليات المكان في الرواية العربية / 199 .

لكن فيما يتبين أن ما أفضى بالرقابة إلى تكريس ظنها بسعيد وتربصها الحجة حول المدة الزمنية التي كان يقضيها بجلوسه في المقهى، والاستفهام حول موضوع تفكيره الدائم، هو أنها كانت تعي تماماً أن أثر تضييق الخناق على مساعيه الوطنية وعنفوان صدها القاهر له ولأمثاله سيولد أشياءَ كثيرة تنحو في داخله إلى العصيان والتمرد عليها.

ولما كان الأمر بعيداً عن اليقين بوجود أي برهان أو دليل قاطع يثبت عليه ذلك، فإنها وجّهت بعض رجال تلصصها إلى ((تتبع اختلاجات وجهه، ارتعاشات عينيه وحركات يديه، ربما توصلوا إلى شيء ، لكن لا بد من الحذر، بحيث يجلس عمرو في مكانه لا يمكن لسعيد أن يلحظه، تساءل عمرو،"كيف يمكن هذا والمقهى ضيق على صاحبه" ؟، هنا فرد مقدم البصاصين بين يديه ورقاً عريضاً ، به رسم للمقهى وما احتوى عليه من أوانٍ، ومقاعد منحوتة في الجدار، أشار إلى فجوة في الحائط قريبة من نصبة الفحم والحلبة والسحلب، "هنا سَتجلس"، وسعيد لا يدخل، إنما يبقى في الخارج، تستطيع رصد حركاته بدون أن يراك ، لكن يجب ألا يأتي جلوسك هنا مرة واحدة، من اليوم اذهب الى حمزة بن العيد الصغير ، عامله بمودة ، أجزل له العطاء ، كوب الحلبة عنده ثمنه نصف درهم، أعطه درهما كاملا ، هل تحب الحلبة ؟ ياه.. نسيت عشقك للقرفة بالحليب، الثمن واحد، عموما ستأخذ مصاريفك كاملة أول كل أسبوع، من اليوم ستذهب إلى الدكان لمدة خمسة عشر يوماً ، بعد صلاة المغرب ، في أي وقت بعد العشاء، يمكنك أن تجلس في أي مكان تشاء ، سعيد لا يأتي في هذه الأوقات ، في اليوم السادس عشر اذهب مبكراً إلى الدكان ، اطلب إلى حمزة بن العيد الصغير أن يبقيك جالساً في هذه الفجوة ، هنا.. أبق ولا تتحرك ، أظهر الحزن وعدم الرغبة في الكلام ، سيجيء سعيد.. سيجلس هنا ، هل ترى؟ ومن مكانك ستراه تماماً، لن يتمكن من رؤيتك.. هل فهمتني ؟ أبدى عمرو تعجباً لدقة التفاصيل. سخط الدكان

ومسخ ليبقى بهذا الحجم على الورق)).[468]

إن تعميم دلالة المكان هنا يتطلب الشروع بقراءة صورته التي يحاول مقدم البصاصين تقريبها إلى ذهن عمرو ومن ثَمّ إلى ذهننا من عدة جوانب، أولها نستند فيه إلى أن أغلب مَن يتردد إلى المقهى هم من الفئات الشعبية التي يُعد (سعيد) أحد أبنائها الممثلين لبعدها الجماهيري في هذا المقطع. وثانيها: يتبين ان هذا المكان مفتوح لزبائنه ليلاً ونهاراً، وانفتاح أوقاته دال على عمومية جلسائه واختلاف رغباتهم وأهوائهم بالجلوس أي وقتٍ شاءوا، سواء في حيزه الداخلي حيث أُوصي (عمرو) أن يكون فيه، أم حيزه الخارجي حيث موقع جلوس سعيد . والجانب الثالث: ان الراوي قد بيّن لنا من خلال الحوار الذي دار بين عمرو والمقدم، مما يطلق عليه طريقة الوصف بالحوار،[469] أن المقهى – على ما يبدو– ضيق المساحة جداً، فهو لا يتجاوز ان يكون دكاناً محدودةً أبعادُه ، قديمة الطراز بدليل الفجوة الموجودة في احد جدرانه، ثم بساطة مقاعده المنحوتة التي تدل على أثرية خصائصه المجردة من احتواء الأشياء.

أخيراً، بتضافر (شعبية المكان) و(ضيقِهِ) و(قِدَمِهِ) مع عبارة (سخط الدكان ومسخ ليبقى بهذا الحجم على الورق) التي انتهى بها المقطع نصل إلى حقيقة أن المقهى هنا كان رمزاً للانتقاص، والتحجيم، والمنظار الدوني المُقيِد الذي يتعامل به النظام الحاكم مع فئاته الشعبية الكادحة التي ما فتئت تعاني ضمور هويتها الإنسانية وإهمال شأنها القِيَمِي في الحياة بصورة عامة ومتكررة على مر العصور.

ب- الجامع:

لم يكن دور الجامع منحصراً بأداء الصلوات أو بسماع الخطب والمواعظ

---

(468) الزيني بركات / 158 – 159 .

(469) ينظر: مضمرات النص والخطاب / 318 . (عن النت).

فحسب، بل كان مأوىً للمجاورين * ، ومَعْلَماً دينياً بارزاً لتثقيف الناس وتـوعيتهم وإخراجهم من بؤرة الجهل والتخلف التي كانت تسيطر على معظـم شـرائحهم الفقيرة. وأبرز مَعْلَم في ذلك هو الجامع الأزهر الذي كان وما زال تُقام فيه حلقات ودروس يتلقاها المجاورون وطلبة العلم القادمون من أطراف وجهـات عديـدة ، منهم صعايدة ومنهم نوبيون ومنهم مغاربة ومنهم شوام، ومنهم مَن ينتمي إلى غير ذلك. ولكي نستجمع في مخيلتنا صورة مرئية عن هذا الجامع نظـراً لاسـتخدام الراوي تقنية المسح التتابعي في تصوير أركانه ، نقرأ المقاطع الآتية:

– ((من داخل رواق الصعايدة في جامع الأزهر، يصغي سعيد الجهيني إلـى ضجة الخلق؛ نافذة الرواق العلوية تطل على مدخل الباطنية (.........) الـرواق خالٍ تماما ، كلهم خرجوا، في الهواء رائحة رطوبة ، وخبز جـاف مكـوم فـي أركان الحجرة المستطيلة قاتمة الجدران (.....) صحن الجـامع الكبيـر يـشغى بالمجاورين وطلبة العلم)).(470)

– ((تجفف ماء الحياة، يود لو يزعق من فوق مئذنة الأشرف قايتباي بالأزهر، يوقظ بيوت العامة الفقراء، منازل الأمراء، توخز عينيه أسوار قلعة الجبل، يرفع يديه ، يطلق آذاناً طويلاً لا رجعة فيه ، يسب كل ظالم أثيم)).(471)

– ((صمت في صحن المسجد، سعيد الآن حذر، كلماتـه تخـرج بحـساب ، فراش عمرو وكيس جرايته لا يبعدان عنه إلا بمقدار ثلاثة مجاورين يتمددون فيما بينهما، (....) يستدير متمهلا ، رائحة الحصير القديم، الرحبة خـارج المـسجد تفيض بالمارة، حمير مربوطة إلى جدار قريب)).(472)

---

* المجاور : هو المعتكف في المسجد، والمقام به مطلقا . تاج العروس / 10: 486.

(470) الزيني بركات / 22 – 23.

(471) المصدر نفسه / 24.

(472) الزيني بركات / 27.

- ((بجوار عمود الرخام الثالث من يمين الجدار القديم في الأزهر، يقول الأزهريون: إن ثمة طلسماً مدفوناً تحته، يمنع العصافير والثعابين والعقارب من الجامع)).[473]

فنحن إذ نقرأ هذه المقاطع نستشعر انتقال الكاتب بنا إلى عراقة تراث الأزهر وانصهار عبق أصالته المكانية في نسيج الخطاب الفني المطل على ساحة الماضي بكل ما تحمله أجواؤه من محطات إنسانية - حدثية متنوعة.

وبتجول كاميرا الراوي الداخلي(العليم) التي صورت لنا مشاهد عديدة، بعضها كان داخل حدود الجامع وبعضها يشير إلى حدوده الخارجية التابعة له، يظهر لنا أنه من ضمن ما اشتملت عليه هندسة الجامع هو صحن كبير وأعمدة وجدران وأروقة ومئذنة وغرفة أو غرف ورحبة.

والذي يبدو أن لكل جماعة ذات هوية مشتركة في الانتماء إلى جهة معينة رواقاً خاصاً بها، وإلا لما تعيّن أن يكون هناك رواق للطلبة والمجاورين الصعايدة، مسمى باسمهم في المقطع الأول. وللرواق معان لغوية عديدة، إلا انه يتحدد هنا بمعنى سقيفة للدراسة في المسجد،[474] وهو - عموماً- مكان يلجأ إليه الإنسان طلباً للراحة والسكينة؛ لأن وظيفته متجلية في الاحتماء به من أشعة الشمس والحرارة في أيام الصيف، ومن الأمطار في أيام الشتاء. إذن فالعلاقة بينه وبين شاغليه هي علاقة حميمة تحكمها الألفة والاطمئنان.

لكن بمقابل ذلك نلمح في النبذة المشيرة إلى قتامة جدران إحدى غرفه التي تحتوي على خبز جاف تُعطى منه الجراية، دلالة إحباط ويأس وهموم جاثمة على نفوس أولئك المجاورين الذين أُقفرت آمالهم بجفاف عطاء الحياة وقتامتها عليهم ؛

---

(473) المصدر نفسه / 54.

(474) ينظر: المعجم الوسيط / 1: 383

ولعل ما يؤيد هذه الدلالة بشكل أوضح ، المقطع الآتي عن عمرو بن العدوى الذي ((لم يجرؤ على اقتراض دراهم يرسل بها حاجة أمه ، حمل جرايته من الخبز الجاف ، في النهار يقف المجاورون أمام الأزهر، يبيعون جراياتهم، أو يستبدلون بها الغموس ، خرج إلى الطرقات بعيداً عن الجامع، بادله أحد المارة رغيفين بقطعة جبن قديمة (....) كلما اقترب الليل يزحف سواده إلى القلب، (...) رفع يده ، انساب صوته عاليا بالآيات البيّنات ، نزل البرد ونفذ إلى حشاه، يرى عيني أمه فتوشك عظامه أن تضيء بما يشتعل فيهما من هم)).[475]وذلك هو ما دفعه إلى أن يكون عيناً متلصصة للسلطة، سعياً لإنقاذها ونفسه – أيضا– من الجوع والفاقة، لكن الأمر انتهى به إلى ضياع وخوفٍ من السلطة أكثر هولاً من الحرمان ذاته.

وكذلك الأمر بالنسبة للمجاور الصعيدي الآخر (سعيد الجهيني)، فإننا نلفيه بمسارات الرواية كلها مهموماً مشغولاً فكره دائماً، لكن همه من نوع آخر يتجلى هنا بدافعية انفعاله وتأمله المتشبثين بارتفاع (المئذنة)؛ نظراً لما تحيل إليه من معاني الإطلاق والذيوع وتشظي الصدى الذي يكفل له وصول صرخته إلى كل الآفاق، وإفاضتها على كل المسامع، وهو أقصى ما يتمناه . فضلا عن أن في (المئذنة) إشارة بائنة عن تساوق علو انبعاث صوته من فوقها مع علو منزلة الحق الذي يجسده ذلك الصوت الآذِن بوجوب التصدي لكل ما يقوم به سياسيو القلعة من ظلم وتنكيل.

أما (الصحن) داخل الجامع فيظهر انه – لكبر مساحته – ذو بعدين، بعد حركي (يشغى بالمجاورين وطلبة العلم نهارا)، وبعد سكوني (يفترشه المجاورون عند نومهم). على حين أن الرحبة خارجه مقتصرة على الحركة المفهومة من إشغال حيزها بالمارة فقط.

---

(475) الزيني بركات / 55 .

وقد أسهم الاثنان (الصحن والرحبة) بشكل بالغ في إظهار عمومية المكان من ناحية، وبيان احتوائه المستوعب للجموع من ناحية أخرى.

ثم نجد أن الراوي يسعى إلى إضفاء لمسة سحرية على طبوغرافية الأزهر من خلال ما يشير إليه في المقطع الأخير من وجود ثيمة متوارية تحت جداره القديم، يكمن حضورها بوجود طلسم يمنع العصافير والثعابين والعقارب من الجامع. فالأعتقاد الجاري أن ((الطلسم في (علم السحر) خطوط وأعداد يزعم كاتبها انه يربط بها روحانيات الكواكب العلوية بالطبائع السفلية لجلب محبوب أو دفع أذى)).[476]ولو علمنا هنا ان منع العصافير والثعابين والعقارب من الجامع مكرس لغرض منع الأذى الذي وُضع من اجله الطلسم لاستوقفتنا الحيرة حول منع العصافير من دون غيرها ؛ لأن هذا المخلوق كثيراً ما يستدر عطفنا عليه؛ لمسكنته وضعف قوته، فكيف يُدرج توخي الأذى منه مع جهة الشر التي تجسدها الثعابين والعقارب ؟! ربما نجانب الصواب بتأويلنا لذلك أن الجامع هو مكان عام ذو هوية دينية مقدسة، وهويته هذه لا ترضى أن يكون بؤرة للمظالم أو لإيقاع الجور بأي إنسان يدخل باحته المكانية، لذلك عندما كان أمر المنع جارياً على الجهة الأليفة التي ترمز إلى الضعفاء والمساكين، والجهة الشريرة التي ترمز إلى القوى المتنفذة في الإساءة إليهم ، كان حقاً ان يمنع هذا الطلسم الاثنين (العصافير+ الثعابين والعقارب) من دخول الجامع كي لا تقع أي مظلمة ترفضها قدسيته. هكذا إذن تُفصح لنا مشاهد هذا المكان عموماً عن استخدام الراوي آلية الاشتمال التي أطلعنا من خلالها على بعضٍ من جزئياته ومعالمهِ القديمة بـقِدَم تاريخ أحداث الرواية.

ويُلاحظ أن الكاتب قد راعى في نصه أولوية ذكر الجامع الأزهر على غيره من الجوامع؛ لأنه يُعد من أميز معالم حضارة بلاده (مصر) قديماً وحديثاً، ثم انه

---

(476) المعجم الوسيط / 2 : 562 .

يمثل مركز استقطاب حشود هائلة من المصريين وغير المصريين؛ مما عـول عليه تطوير الحبكة كثيراً بإفادة بطل الأحداث (الزيني) الذي كان نبيهاً إلى أهمية ذلك منذ البدء، فأقدمَ على إلقاء الخطب فيه لضمان نشر أفكاره وبسط نفوذه جيداً.

وثمة إشارة إلى الدور العمراني الذي قام به السلطان الغوري في عهد ولايته على البلاد ، وقد جاءت على لسان الراوي المتخيل (البنـدقي)، إذ يقـول وهـو يستمع إلى خطبة الزيني في الأزهر: ((أيقنت جمال المنظر لـو صـعدت فـوق المئذنة الجديدة التي بناها السلطان الحالي هنا، تشبه مئذنته ذات الأربـع رؤوس والمنبثقة من جامعه الجديد في أول سوق الشرابشيين. هذه المئذنة أدمنت النظـر إليها ، المرور من تحتها، يتساقط فوق روحي وهج رخامها الملـون، عـصور سحيقة أراها في الصباح، أعود إليها وغبار العصر يغطيها، فألقى منظراً جديداً، أجلس في دكان مشروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغوص بقمتهـا، برؤوسـها الأربع في الليل حتى تندمج في ظلامه)).[477]

يتبين للقارئ أنه فضلا عن مئذنة الأشرف قايتباي التي أُشـير إليهـا ضـمن المقاطع الأولى عن الجامع الأزهر فإنه يضم أيضاً مئذنةً شيدها فيـه الـسلطان الغوري الذي أعقب الأول – أي قايتباي– في تولي الحكم وفي الشغف بالعمـارة وبناء المساجد، فكان أن بنى جامعاً كبيراً سماه باسمه (جامع الغوري)،[478] وقبل المقطع أعلاه كان الراوي الرحالة قد أشار إلى هذا الجامع في أول صفحة مـن المقتطف (أ) الذي افتتح الكاتب به روايته . ((الظلام يلف البيوت ، لا أرى مئذنة جامع السلطان الغوري الجديد ، لم تمض سنوات على بنائه)).[479]

إذ نلاحظ أن الإشارة قد تركزت على المئذنة بشكل محدد، وهي قائمة علـى

---

(477) الزيني بركات / 200 .

(478) ينظر: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني / 269 .

(479) الزيني بركات / 7 .

أساس وجود علاقة ايقونية مطابقة بينها وبين مئذنته التي بناها في الأزهر تصميماً ودلالةً يوحي بهما ورود ذكر الاثنتين ضمن دالة (الليل) التي نراها-على مستوى الظاهر- قد أوقعت في نفس الراوي (الرائي) جمالاً متخيلاً قائماً في منظاره، لا يحيد عنه أينما يلتفت أو يحاول أن يغير في وضعه الموقعي (من فوق أو من تحت ، عن قرب أو عن بعد)؛ وذلك لما أحس به من روعة اندماج الظلام مع شكل المئذنة وغوص رؤوسها الأربعة فيه. أما على مستوى الباطن فقد بدا في ذكر الليل شفرةً منذرةً بواقع خطير يهدد مصير الغوري ويدني به إلى النهاية المظلمة التي كان قد دبرها له ابن موسى، والتي أرشدتنا إليها انتقالة السرد المفاجئة من نقل الكلام الذي قيل في الخطبة إلى وقفة وصف المئذنة مباشرةً.

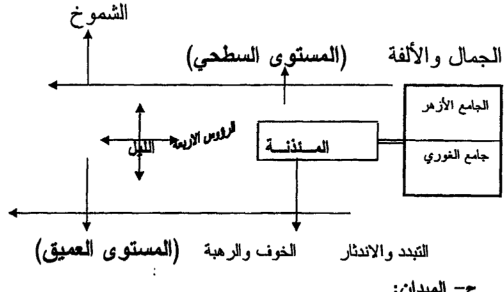
والذي يفسر عمق هذه الشفرة هو أن الليل يدل في أحيان كثيرةٍ على الرهبة والوحشة والخوف من وقوع شيء ما، مجهولٍ أو مفززٍ أو غيرِ مرغوب، وان المئذنة من خلال شكلها المعماري الذي بدا لائقاً مع مقام هذا السلطان الآمر ببنائها على ارتفاع شاهق جدا، ترمز في هذا الموضع إلى معاني الشموخ والعلو والرفعة السامية التي تليق بمنزلته العظيمة . ولما اجتمعت احتمالية تَضَمُّن الليل للمعنى السلبي (الخوف من الشيء المجهول) مع ما تدل عليه المئذنة ها هنا، التمسنا مستوى عميقاً متخفياً تحت جمالها المتبدد في خفايا الظلام الذي جهلت رؤية الرائي (الرحالة) إكمال مسارها البصري فيه، تماماً كما جهل السلطان تبصُّر مكيدة الزيني له، إذ كانت النهاية أن تحول مقامه العالي من درجات الشموخ والرفعة والتسامي إلى حضيض الذلة والخذلان والاندثار.

ويظهر انه في كلا المستويين كان لليل أهمية ذات ازدواج نصي، مبعثه صفة ((امتلاكه الحيوية الفاعلة والخاصية المتميزة في تجسيده معنى الرهبة أو الألفة))[480] اللتين يمكن أن يستشعر بهما الإنسان إزاءه .

---

(480) الليل في الشعر الجاهلي ، جليل رشيد فالح ، آداب الرافدين، ع9 ، س1978 / 530 .

ولكي يتضح الأمر أكثر يمكن إجماله بهذه الخطاطة:



ج- الميدان:

نقصد بالميدان هنا هو مكان المبارزة الذي التقى فيــه الجيــشان (المملــوكي والعثماني) عند نشوب المعركة بينهما.

والجدير بالالتفات أن الكاتب لم يصف لنا هذا المكان وهو ميدان (مرج دابق) التاريخي؛ إلا ان تركيزه المكثف على وقع الحدث الكبير الذي جرى فيه قد غطى على تغافله لذلك.

ثم كان من شأن هذا التكثيف المتعمّد في إيراد تفاصيل الواقعــة أن زاد مــن عمق دلالتها الرامزة إلى الحرب الإسرائيلية المصرية، بتَضَمُّن عنوان أول رسالة مبعوثة من الزيني بركات لنائبه زكريا إشارةً مكانيةً ورد ذكرها مُقتبَساً بآية مــن القرآن الكريم من سورة التين.

((عنوان رسالة وصلت إلى دار زكريا بن راضي مع رسول خــاص مــن رجال الزيني) " والتين والزيتون . وطور سينين . وهذا البلد الأمين ")).[481]

(481) الزيني بركات / 99 .

فقد بيّن المفسرون في تفسير الآية الثانية التي تضمنت الإشارة المكانيـــة، أن (طور سينين) هو طور سيناء،[482] وهو اسم للجبل الموجود في شبه جزيرتهـــا، تلك التي تضم مواقع مشهورة عديدة، منها موقع اسمه (عيون موسى).[483]

وبالنظر إلى أن اسم المكان له دور كبير في الإيحاء بكنهه،[484] فـــإن لدلالـــة ارتباط شبه جزيرة سيناء التي كانت ميداناً لملتقى الحركات البرية بين الجيـــشين الإسرائيلي والمصري،[485]مع اسم الموقع (عيون موسى)، نقطة أساسية في فهم ما يعبر به هذا الموقع من معنى التلصص الاستخباراتي الذي كـــان الزينـــي – المطابق اسم الموقع لاسم أبيه(موسى)– يبثه بين أرجاء المنطقة تهيئـــةً لعوامـــل ظفْر العثمانيين في الحرب.

فضلا عن أن عنوان الرسالة أعلاه هو ممّا له مساس بنظام الـــبص وفرقِـــهِ الخاصة التي يمكن أن نلتمس عبرها ما يعزز فهمنا لكلمة (العيون) بأنها منافـــذ التجسس التي وضعها ابن موسى لخدمة العدوّ، فكانت سبباً رئيساً فـــي انتـــصار جيشهم على المماليك.

---

(482) ينظر: تفسير القرآن العظيم ، ابن كثير / 4: 527 ، وروح المعاني / 27: 26 .

(483) ينظر: حرب حزيران 1967، حسن مصطفى / 1: 90 .

(484) المكان والمنظور الفني / 41 .

(485) حرب حزيران 1967 / 1: 89 .

المبحث الثاني : الأمكنة الخاصة

إن استجلاء خبايا النصوص واكتشاف أسرارها والوصول إلى جزيئات عناصرها المترابطة هو أمر لا يمكن أن نعده قياسياً، بل متبايناً نسبيّاً من قارئ إلى آخر ومن قراءة إلى أخرى.وقراءة العنصر المكاني سيميائياً بصفته أحد تلك العناصر المندمجة ضمن بنية النص العامة،[486] تقتضي الالتفات إلى مستويين يتألف منهما كل نص سردي، هما:[487]

1- مستوى الأقوال، وبه يتشكل النظام الظاهر.

2- مستوى الأفعال الذي يترشح عن المستوى الأول، والذي يُتصور.به باطن النص من خلال ما يأتي:

أ) نظام أفعال الشخصيات والإطار الزماني والمكاني الذي تؤدي أفعالها فيه.

ب) الدلالة المغيبة لتلك الأفعال، وهي ما لا تُعرف أو تُفهم إلا بالقراءة التأويلية المنظِمة لعناصر مستوى ظاهر النص تنظيماً خاصاً.

وكذلك بالنهج ذاته يتم تقسيم وحدات كل عنصر روائي بحسب ما يمليه شكله المكتوب من آليات وطرائق فنية تمفصل إجراءات العملية القرائية.

وبعد أن رأينا في المبحث الأول وحدات المكان العامة في رواية الزيني اقتضى منا في هذا المبحث معرفة تجليات قطبه الثاني القائم على ثنائيتين ضديتين يحكمهما النظام الفعلي المتبادل بين الشخصية والمكان من جانب، ومجموعة من الاستراتيجيات الدلالية المتوافقة مع نسيج الرواية من جانب آخر.

وإذ ((تكتسب مناشط الإنسان المادية والفكرية الناتجة عن عمليات تفاعله مع المكان خصوصية مستمدة من خصوصية المكان))،[488] يتبين لنا أن هاتين

---

(486) ينظر: شعرية المكان /141 – 142 .

(487) ينظر: تحليل النصوص الأدبية، عبد الله إبراهيم وصالح هويدي /110 .

(488) ثوابت الهوية الثقافية وعلاقتها بالمكان، جريدة سبتمبر ، ع1371، شباط 2008، www.26sep.net

الثنائيتين قد ارتكزتا على نقطة التضاد بين أمكنة خاصة بشخصيات بارزة في الرواية، وكلتيهما تدوران حول محور مكاني واحد هو (البيت).

فالثنائية الأولى المتجسدة بـ(البيت الطاهر- البيت المدنس) وجدناها متفاعلة مع شخصيات ريحان البيروني وابنته (سماح) ومحبها (سعيد).

في حين نلفي الأخرى التي هي ثنائية (العلية – القبو) مرتبطة بشخصية نائب المحتسب (الشهاب زكريا)، وشخصية رجل الدين (الشيخ أبي السعود)؛ حيث بيت كل منهما يمثل الفيصل المشترك بين هذين المكانين الضدين.

أولاً: ثنائية البيت (الطاهر- المدنس):

فيما يخص الشق الأول من هذه الثنائية نجد الراوي العليم يلج بنا إلى دواخل سعيد الجهيني ليبين أوصاف سكنى الشيخ ريحان مع ابنته. ((طال به حب هذا البيت وأهله، حجارته، أخشاب مشربياته، نقوش جدرانه، الضوء في فراغه، قاعة تلاوة القرآن في رمضان، عالية السقف، قرب منتصف الجدران نوافذ ضيقة، يطل من ورائها الحريم ، يستمعن إلى الآيات البيّنات ، آمنات عيون الغرباء، من إحدى النوافذ تطل، ترقبه ، تتأمله ، عيناه تحتويان قطع الرخام الصغيرة الملونة، ترصع أرضية النافورة التي تتوسط حديقة البيت الصغيرة، الحشايا الوثيرة التي تحول بين صلابة الجدران ورقة بدنها، سماح تطأ الممرات بقدميها عندما يخلو البيت من الزوار، راحة خفية في صدر سعيد ، لا يعد هنا من الغرباء ، لحظات إصغائه إلى الشيخ ريحان ، يراها بعيني قلبه، تروح وتجيء في إحدى الغرف، تنظر من نافذة ، تضطجع إلى حشية ، وسادة)).(489)

فنلاحظ أن شعور سعيد تجاه بيت الشيخ بالألفة والراحة والاطمئنان النفسي قد جاء ممتزجاً بشعور حبه العذري لسماح؛ لأن هذا البيت يجسد سكناها، وقد كان من الممكن ان يقوم الراوي بعملية وصفه مباشرةً من دون أن يسقط عواطف

---

(489) الزيني بركات / 73 .

وأحاسيس سعيد عليه ، ولا ضير في ذلك، فهو راوٍ عليم بكل شيء يحدث في الرواية ، لكن حينذاك سيكون نمط رؤيته موضوعياً بحتاً، ((وفي الواقع فإن هذه الرؤية تفرغ المكان من دلالاته وقيمه الإنسانية)).(490)

لذا فإننا نلتمس هنا أن الرؤية جاءت تركيبية مازجة بين موضوعية الراوي وذاتية الجهيني ، إذ نجد أوصاف البيت تصور – من ناحية– أبعاد تصميمه الهندسي (علو سقف القاعة، النوافذ الضيقة ، جمال أرضية النافورة، الحديقة)، ومن ناحية أخرى نجد أن الراوي مرّر هذه الأبعاد جميعها عبر ما هو معتمل في نفسية الجهيني تجاه حبيبته، لتعبر جماليةِ المكان بذلك عن معاني الطهر والنقاء والصفو، وعن امتلاء الأجواء السائدة فيه بنفحات الإيمان والذكر الخالص.

ولعل حضور هذه المعاني التي رآها سَعيد متجسدة في حشمة سماح وفي طهر المكان الذي تعيش فيه كان سبباً رئيساً وراء عدم تمكنه – في البداية – من ((رؤيتها بعيني عقله عارية، أو تقف في خمام، كل ما ترتديه قبقاب خشبي عال يمنع عن باطن قدميها الماء القذر)).(491) إذن فهو كان يستبعد عن مخيلته كل ما يكشف روعة بدنها المزدان جماله بالستر الكامل، والطهارة الحقة التي تليق بمقامها العالي عنده.((قال الشيخ ريحان: "هيا بنا إلى الغرفة العلوية " ، طلع سلم البيت الداخلي، كان لأنفاسها أثر تعلق في الهواء، تجسد إلى أبد، خاف أن يسمع الشيخ ريحان دقات قلبه، يرى ارتجاج أمره واضطراب لونه)).(492)

سبق أن أشرنا إلى أن سماح هي شخصية رامزة إلى مصر، وقد أُضيفت إليها –هنا– دلالة مسكنها بوصف البيت رمزاً للوطن الكبير الذي حرص الجهيني على تغيير أوضاعه الاجتماعية وانتشاله من حالة البؤس والضياع التي يعانيها أبناؤه ،

---

(490) شعرية المكان في الرواية الجديدة / 115 .

(491) الزيني بركات / 74 .

(492) المصدر نفسه / 75 .

ومما يؤيد ذلك هو أن عبارة الراوي في المقطع الأول (سعيد لا يعـد هنـا مـن الغرباء) نراها متأتية من قوة الشعور بالألفة والانتماء إلى هذا البيت الذي يعني (الوطن)، وقوة الحب المكنون لسماح التي تعني (مصر)، ليجتمع الاثنان (الانتماء + الحب) في الإيحاء بأهمية المكان لديه وعمق الإحساس بجمالية مكوناته.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الأنثى تعد واحدة من تجليات المكان البشري،[493] وأن النظرة إليها يمكن أن تمتد بوصفها (الجسد/ السكن) إلى فهمها بخاصـة إذا كانت هي الحبيبة على أنها تجسيد لـ(الأرض / الوطن)،[494] كان بمقـدورنا أن نعي- من خلال نهايات النص- الشق الثاني من الثنائية، إذ نجد سعيداً هذه المرة قد ((رأى بعيني عقله سماح الرقيقة التي تساءل يوماً، أحقاً تمضغ وتأكل وتـأتي ما يأتيه البشر؟ رآها عارية تماماً ، يخور فوقها لوطي عاري المؤخرة ، يصول ويجول في أرض كانت حراماً ، يحرق عشبها، يجتز التين والزيتـون، يحـصد غلتها ، يطفئ وهجها ، تذكر يد سَماح، يدها الصغيرة، رقيقة كهمـسة ، كبيـت شعر أتقنت صياغته (...) هذه اليد الرقيقة لا بد وان تتحـسس الظهـر الخـشن المنحني فوق النبع الغزير،(....) طاش عقل الشيخ ريحان ، طغت عليه الفرحة، ابنته زوجة لنجل أمير قديم ، في عروقـه تجـري دمـاء الأمـراء والعظمـاء والأكابر)).[495] فالذي نلحظه في المقطع المذكور هو أن تعمد إضفاء كـل هـذه الصفات على شخصية الحبيبة بلغة مجازية بليغة إنما أبان عـن تأكيـد حيلولـة هويتها الدالة على الأرض إلى مكان مؤنسن يمثله جسدها الأنثوي الذي تـصوره ذهن سعيد كأنه في حالة فِعلة مغتصبة دنيئة، وليس زواجاً شرعياً؛ لأجل تكثيف الإيحاء بمعنى الاحتلال المدنِس لحرمة البلد الذي وطأه العدو. وبالنظر إلى ((أن

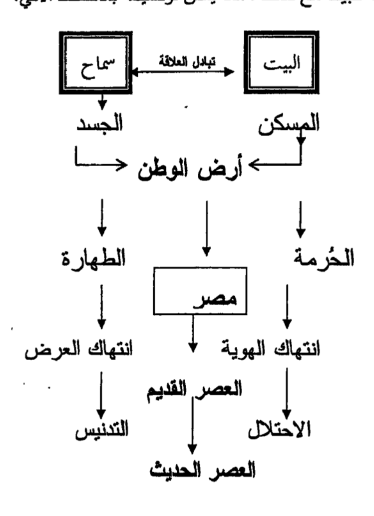
---

(493) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية / 16- 17 .

(494) ينظر: المكان والجسد والقصيدة ، فاطمة الوهيبي / 20 – 21 .

(495) الزيني بركات / 209 – 210 .

المكان– الأرض مصدر هوية الإنسان ووجوده، وان بينهما علاقة حميمة))،[496] فقد بدا استخدام الكاتب للغة المجازية المنسجمة مع ثيمة هذه الدلالة، معبراً بشكل متماهٍ مع معنى قصده الرامي إلى التذرع بشخصية الجهيني؛ للإشارة إلى ذاته المتأثرة بوقوع بلده (مصر)– في عصرها الحديث– تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي الذي دنس أرضها، تماماً كتأثر سعيد بتدنيس ذلك اللوطي/ العدو الغازي جسد حبيبته.وبذلك يتضح أن الوصول إلى هذه الدلالات المتوالدة سيميائياً عن الثنائية كان قائماً على ما جمع بين شقيها من صلات متبادلة احتوتها البنية العميقة للبيت مع ساكنه، مما يمكن توضيحه بالمخطط الآتي:



---

(496) دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف / 11 .

ثانياً: ثنائية البيت (العلية – القبو):

يستوقفنا في هذه الثنائية ما أشار إليه (باشلار) من أن البيت كائن عمـــودي تتجسد عموديته من خلال ازدواجية الاستقطاب بين العلية والقبو، مبيناً أن المكان الأول تربطه علاقة جدلية مع المكان الثـــاني الـــذي يعنـــي الهويـــة المظلمـــة للبيت.[497]وسنطّلع على ذلك فيما يلي:

أ-بيت النائب (زكريا):

هو مسكنه الشخصي الذي يقع في علاقة تجـــاور مـــع مبنـــى ديـــوان ســـر عمله،[498] بوصفه كبير البصاصين. وتتجلى صورة علية هذا المسكن في عـــدة مقاطع مجزأة يتربص فيها الراوي الداخلي العليم حركات صاحب البيت وطبيعة مزاجه. إذ يصوره وهو ((يدخل إلى غرفته في الطابق الأول ، أعدها للمقابلات ، رطوبة خفية تسري في الحشايا الوثيرة المحشوة بريش ناعم ، يحلو له أن يخلـــو إلى روحه هنا ، تلتصق النباتات الخضراء الخصبة بالمشربية من الخارج، حركة النبات كل ما يسمع هنا ، السقف عال منقوش بالفضة والذهب)).[499]

في مقطع آخر نجده قد ((عبر الفناء إلى جناح حريمه، طلع إلى السلم المؤدي إلى غرفة زينب))،[500] لرؤية ابنه الوحيد (يس) ، وبعد الاطمئنان عليه،((الآن ، ينزل زكريا السلم الطويل إلى حوش البيت ، ينفذ الريحان إلى صـــدره، وشـــيش سعف النخيل، أشجار غريبة أرسلها إليه كبار البصاصين في الهند، في اليمن، في الحبشة)).[501]

---

(497) جماليات المكان/ 54 – 55 .

(498) ينظر: الزيني بركات / 36 .

(499) المصدر نفسه / 92 .

(500) المصدر نفسه / 86 .

(501) المصدر نفسه / 87 .

إن محتويات هذا المكان وأبعاد عليته تعطي انطباعاً عن مدى سعة مساحته، وفخامة معماره، ورقي أشيائه.

ويمكن إجمال ما فهمناه من عرض ما تقدم بمجموعة من النقاط، هي :

- يبدو أن البيت يتكون من أكثر من طابق، وكل طابق يتكون من أكثر من جناح.
- يحتوي البيت على غرف عديدة ، وكل منها له خصوصية منفردة.
- احتواء المكان على قطبي الداخل الذي يتمثل بـ(الطوابق والغرف والأجنحة)، والخارج المشار إليه بـ(الحوش والحديقة).
- بالاطلاع على أنه من آليات انتقال البيت من بعده المنغلق إلى بعده المفتوح استخدام السلالم لهذا الغرض، أو التركيز على المكان المتاح لاستقبال الضيوف، مما يقاس عليه جانب دلالة التعارف والانفتاح على أفكار الآخرين، والخروج من انغلاق الذات. [502] لاحظنا في المقطع الأول تنويه الراوي إلى وجود غرفة مخصصة للمقابلات، للإشارة – أولاً– إلى طبيعة عمل النائب وما يحتم أمر الحفاظ على كرسيه من الأخذ بما يدليه أو يسمعه من غيره؛ علّه يفيد من رأي أو معلومة أو مقترح، وثانياً: إن تخصيص صاحب البيت غرفة لهذا الشأن دل على عدم انطوائه على ذاته الشخصية على الرغم من افتخاره بها حداً يصل إلى المبالغة أحيانا.

كذلك لاحظنا الاعتماد على وسيلة الانتقال الأخرى وهي (السلّم) الذي دلت صفة طوله على ارتفاع البيت وعلوه من جهة، وما ترتب على هذه الدلالة من معنى طول الخبرة وجدية الكفاءة اللتين أوصلتا ساكنه إلى تبوأ الموقع السياسي المهم في كل مرافق الدولة من جهة أخرى. أي بعبارة أوضح ، إن هذه الخبرة والكفاءة كانتا بمثابة السلم الذي استطاع زكريا الاعتلاء به إلى أرقى الدرجات

---

(502) ينظر: أطياف الوجه الواحد / 268 – 269 .

حتى أصبح كبيراً للبصاصين ونائباً للحسبة في العهدين: عهد المحتسب السابق، وعهد المحتسب الجديد، بعد أن كان بصاصاً صغيراً.

- إن لتقنية الوصف وظائف متعددة،[503] وما تجلى لنا منها في المقاطع المستشهد بها هي الوظيفة التفسيرية التي تقتضي أن يكون الوصف في خدمة النص، وعنصراً ممثلاً للسبب والنتيجة في الوقت نفسه.[504] وهو ما نلتمسه في وصف غرفة المقابلات بما تحتويه من أشياء ومواد ثمينة - الفضة والذهب- قد رُصع بها سقفها العالي، لتعطي دلالة الغنى والترف والبحبوحة المادية المتيسرة وسعة العيش الرغيد، مما يعد نتيجة منطقية سببها المنزلة العالية التي احتلها زكريا الملقب بالشهاب الأعظم، إذ لولا هذه المنزلة لما كان الوصف مبنياً على هذه الصورة التي أظهرت بعض جماليات أركان البيت المرتبطة منطقية حاله بحال صاحبه. أما بالنسبة للنباتات، فقد بدا وجودها عاملاً مهماً في اكتمال علاقة الألفة بين الشخصية والمكان، بناءً على ما تشير إليه عبارة (يحلو له أن يخلو إلى روحه هنا).

كما انه بالاعتماد على حاسة البصر التي تعد ((أكثر وسائل الإحساس موضوعية في نقل الأبعاد الجمالية للمكان))، [505]نستطيع أن نفهم من رؤية اللون الأخضر للنبات ما يساعد على ارتياح الأعصاب وارتخاء شدتها، بخاصة لإنسان مثل زكريا المعروف بتوتره وعصبيته التي يهابها الجميع حتى المقربين منه.

كذلك كان لنوعية النبات المذكور في المقطع الأخير (الريحان والنخيل) أثر في ازدياد جمالية البيت ذهنياً؛ لأن كليهما من نباتات الجنة التي لا يعدل عقل

---

(503) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا / 180 – 183 . والمكان واستراتيجية الوصف في النص الروائي/ 228 – 230 .

(504) بنية الشكل الروائي : 176 .

(505) جماليات المكان في الرواية العربية/ 147.

المرء عن تصور روعة جمالها، وذلك على وفق ما ورد عنها في القرآن الكريم.* ثم إنه بوجود هذين النباتين في الحديقة استشعرنا ارتياح زكريا في بيته وألفته معه بدرجة أكبر من خلال الاعتماد على حاستين أخريين هما: حاسة الشم (ينفذ الريحان إلى صدره) وحاسة السمع (وشيش سعف النخيل).

أما غرابة الأشجار التي تضمها الحديقة والمرسلة من جهات مختلفة فهي ترجعنا مرة أخرى إلى منطق السبب والنتيجة اللذين عول عليهما حكم انفتاح علاقاته على الصعيد الدولي ؛ لكونه كبير البصاصين ونائباً للحسبة.

هكذا –عموماً– كانت معاني علية البيت التي هي:(الثراء ، الفخامة ، الألفة والارتياح ، الجمال ، السعة ، الأبهة) متناسبة مع جلالة شأن هذه الشخصية ورفعة مكانتها الإدارية والسياسية.

نقيض ذلك كله انطوى عليه قبو البيت نفسه، وهو(السجن) المظلم ، لتبدأ علاقة الجدل بينه وبين العلية، من حيث ان الأخيرة كانتْ – كما لاحظنا– قائمة على نقطة الانتقال من الداخل إلى الخارج سواء على صعيد البعد المادي أو الفكري للمكان، في حين أن السجن يمثل((نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالالتزامات والمحظورات)).[506]

. ولنقرأ ما تم تصويره عن ذلك القبو المرتبطة آلية اشتماله على تفاصيل مروعة بكيفية انتهاج زكريا سياسة الإرهاب والتخويف التي يطارد بها أمن الناس. ((أول الليل، نزل إلى السجن الصغير المدفون تحت البيت، تقدمه المشاعلي مبروك ، لا يذهبان إلى السجن إلا نادراً، مرات قليلة خطا فوق الممر

---

* ينظر: سور / (البقرة) الآية 266 ، (المؤمنون) الآية 19 ، (يس) الآية 34 ، (الواقعة) الآية 89 .

(506) بنية الشكل الروائي / 55 .

المعتم الضيق، في نهايته تجاويف صغيرة في الجدران الرطبة المبللة اللزجة، تضيق الفجوة بقامة الإنسان ، السجين يضطر إلى احناء ظهره عند الوقوف ؛ حتى لا يصطدم رأسه بالسقف غير المستوي ، لا يمكنه تلفت أو تقلب أو قعود أو النوم متمدداً لضيق المكان ، وبسبب المياه التي يرشها مبروك الأخرس عدة مرات كل نهار، يحافظ على منسوب ارتفاعها فوق الأرضية اللزجة المبللة ، زكريا لا يلقى المحابيس هنا ، يبقى في الطرف الآخر للبيت ، يجيء مبروك ، يفك قيود المحبوس المطلوب، يعصب عينيه بمنديل ، يدفعه بحربة قصيرة في ضلوعه، في النهاية يقف أمام زكريا ، يبقى السكون بلا خدش فيتزايد رعب السجين ، لا يدري من أين تجيئه الضربة ، وبعد لحظات تطول أو تقصر، يمد زكريا فجأة يده ، يلمس كتف السجين ، غالباً ما يلمسها برفق ، على مهل ، بتأنٍ، كثيرون لم يحتملوا المفاجأة والمباغتة الخفية اللينة كبطن الأفعى، يسقطون مغشياً عليهم، ترفع العصابة عن العينين ، في البداية تترقرق ابتسامة هادئة ، نار قرب انطفاؤها ، يمضي وقت ، ترتفع صرخات زعيق وآلام))،[507] سببها قسوة وعنف أنواع التعذيب الجسدي الذي يتعرض له البشر في هذا المكان، والذي غالباً ما يودي بحياتهم إلى الموت.

من هنا وبتصور ذلك كله أمام أعيننا نستطيع أن ندرك طبيعة العلاقة الجدلية القائمة على التناقض بين صفات العلية التي تمت الإشارة إليها من ذي قبل وصفات القبو المبينة أعلاه، والمتمثلة بـ(صغر المساحة ، العتمة ، الرطوبة ، الضيق المقيد لحركة الإنسان تماما)، ثم العلامة الفارقة جدا التي هي (السقف غير المستوي والمنخفض بناؤه للغاية بما لا يطيق السجين فيه الوقوف معتدلاً)، في حين ألفينا السقف في العلية كان (عالياً ومنقوشاً بالذهب والفضة).

إن هذا التضاد بين جزأي المكان (البيت) يدل على تواري قبح كل ممارسات

---

(507) الزيني بركات / 31 .

الظلم والبطش والرعب والتنكيل خلف بذخ الأنفة السياسية المبهرجة بمظاهر الجمال والارتقاء الذي يغلف أجواءه العامة من فوق ، في حين انه يضم تحته دَرك إهانة الشعوب واستلابهم المطلق من كل المعايير الاجتماعية، وأهمها الحرية التي يُجرد الإنسان بافتقاده إياها من الإحساس بفعلية وجوده في الحياة، ناهيك عن دلالة الاحتقار والإذلال الملاحظ في التعذيب الذي ينهجه ذوو المناصب الرفيعة طريقة خفية للتعامل الرادع مع أبناء عمومتهم المخدوعين بأساليبهم البراقة وشعاراتهم الوطنية الكاذبة.

إن جعل السجناء في هكذا أمكنة قذرة ورديئة ليس القصد منه خنق كل تحركاتهم أو مضايقتهم جسدياً من الأطراف جميعها بقدر ما هي انتقاص من كرامتهم وحط شأن عزتهم، وتجاوز على أحقية مطالبتهم بحقوقهم المشروعة؛ ليبقوا في أسافل درجات الحياة تماماً كما هو عليه حالهم في ذلك القعر المنخفض والمظلم من البيت.

وفضلاً عن اتضاح كون القبو الذي هو مكان معادٍ بالنسبة للنزلاء فيه فقد وجدناه ها هنا معادياً أيضا بالنسبة لصاحبه (زكريا) الذي صممه على هذه الشاكلة البنائية القبيحة، والدليل على ذلك أمران : أولهما: ما تبين في بداية المقطع المذكور من انه لا يذهب إلى السجن إلا نادراً، وسبب ذلك واضح؛ لأنه لا يألف وضعيته المشينة والموحشة، فقيمة حياته في مستوى العلية تتنافى معها من نواحٍ عديدة (اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية). وثانيهما: يبدو ان شدة قبح المكان وسوء الأجواء التي تحكم أبعاده الضيقة قد اقتضت أن يقابل السجناء خارج هذا القبو في الطرف الآخر من البيت.

أما فيما يخص قضية إجبار السجين على التخلي عن قيمه وأفكاره الذهنية المنشودة فقد فصلها زكريا بحديثه في الاجتماع مع كبار البصاصين في العالم قائلاً: ((نبدأ بمتابعة الإنسان في حياته وليس في سجوننا، وننفذ إليه من ثغرات

ضعفه ، نفسح هذه الثغرات، نقوض الأسس والأبنية ، وكما ذكرت سهل جدا قتل ألف إنسان لكن ليس هذا مهماً، ما يهمني تغيير ما في المخ والقلب ، وهذا صعب، وللصعاب دائما نتصدى ، إذا ثبت لنا شذوذ شخص عن الخلق، إذا ثبت انه يهيج الناس، يفتح عيونهم على الكبراء ، فبدلاً من الترسيم عليه ورميه في المقشرة، والمقشرة يا سادتي العظام من أبشع سجون الدنيا ، وأنا شخصيا أتفاخر به ، وادعوكم إلى زيارة وجولة تطلعون فيها على ما أعددناه للمساجين به ولن نخفي عنكم أمراً ، نعود إلى حديثنا فأقول ، نبدأ بدراسة حياة الشخص ، أرقب ظروفه، ثم أصب مائي على نار الهياج فأخفف لسعتها ، وفي لحظة بعينها أنفخها فأجتز حرارتها من قلب الرماد، أمد سكين الزمن إلى عقله فأنزع منه ما يجعله شاذاً عن بقية الخلق حتى لا ألقاهم جميعاً منطوين يوماً تحت كلماته ، يرجمون أميراً ، أو يحرقون قصراً ، أو ينهبون سوقاً ، أو يهاجمون موكب السلطان ، وكما قلت ما من إنسان في الدنيا يستعصى أمره على التغيير والتبديل)).(508)

وقد عاينا تحقق كل ما قاله زكريا مع شخصية الجهيني في نص الرواية ، إذ كان يعي أن ما يحمله من فكر مناهض لسياسة الدولة سيجعل ((بعض المستصنعين لزكريا، يجهلهم لكنهم يعرفونه ، يرصدون خطوات قدميه ، الحارات التي يطؤها، ضحكاته ، لحظات شقائه الخفي ، فرحته وبهجته ، في لحظة معينة (...) يساق إلى سجن زكريا بن راضي ، ينوعون له العذاب تنويعاً، يلقونه في سجن كبير، العرقانة ، الجب، المقشرة، تنسل أيامه ، يتسى خبره ، يفنى ذكره ، يضيع أثره ، سعيد يبدو مهموماً ، يسمع بشنق عبد ، قطع يد سارق ، إشهار امرأة ضبطت تسرق رغيفاً ، تقطع يدها اليسرى أو اليمنى إذا وجدوا اليسرى مقطوعة من قبل ، يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل ريشه، لماذا يحدث هذا كله ،

---

(508) الزيني بركات / 230 .

لماذا ؟؟)).[509]

فعلى الرغم من أن هذا المقطع استبق زمنياً حدث دخول الجهيني إلى السجن إلا ان معالم التقييد قد رُسمت فيه بشكل واضح ، حيث الحرية نراها ممتزجة بعوامل الرعب والقلق والحصار والمراقبة والخوف ، ولم نجد ذلك كله كان مثنياً عزم هذه الشخصية – في البدء – عن محاولات التنديد بمعاملة السلطة السيئة مع الشعب أو التحريض عليها ، وحين أيقنت الأخيرة وتأكدت من نية الأمر رأت أن تجر الجهيني إلى سجونها، ليس لغرض تعذيبه جسدياً، بل لتعرضه لرعب لا يقل قسوة عن ذلك ، فقد أطلع على مناظر مروعة ضمتها تلك السجون. ((حفر صغيرة بالجدران ، رأى آدميين ، أتعرف هذا ؟ كان أميرا كبيرا عظيما جليل الشأن ، له في الحبوس أربعة وثلاثون عاماً ، يبول مكانه ، يأكل مكانه، نسي اسمه ، فعلا نسي اسمه ، نسي الألفاظ والحروف وحركات الصوت وسكناته ،حفرة أخرى ضمت سجينا صبيا ، لا يعرف الضوء ولا طعمه ، في عينيه بريق أزرق كعيون القطط في السواد العقيم ، عمره عشرون، كلها قضاها هنا ، ربما بدا خروجه إلى الدنيا كذهابك أنت إلى السجن)).[510]

فالأمران سيّان ، وما يُفهم عنهما انه لا وجود للحرية مطلقاً في ظل أي سياسة جائرة، فالتقييد ملازم للمرء أينما كان، سواء في داخل السجن بوصفه بناءً أم في خارجه بوصفه سجناً أيضا لكنه من نمط آخر، انه سجن معادٍ للرأي والفكر والمعتقد والهوية.ولعل عبارة السرادق السابع المنقولة عن سعيد الجهيني (آه أعطبوني وهدموا حصوني) تعزز دلالتها مرة أخرى (زمنياً ومكانياً) وبشكل أعمق مع ما أوضحه زكريا في مفصل حديثه عن نتائج سياسته الإرهابية الفظيعة التي تقتل النفوس وتغير الضمائر وتحول البشر إلى كيانات جامدة أو إلى

---

(509) الزيني بركات / 24 .

(510) المصدر نفسه / 273 .

حيوانات فاقدة للوعي بذاتها الإنسانية.

ومن منطلق ما يمثله السجن من كونه بؤرةً للحصار المكاني الذي يظل معبراً عن دلالة الموت والرهبة والقمع المرتبط بمفهوم تصعيد عقوبة الجسد.(511) نجد أن القبو (السجن) الذي بناه زكريا تحت بيته كان فعلاً متضمنا لأقصى ما تبلغه تلك الدلالة من تجسيد لهلاك أجساد البشر المحبوسين فيه، نتيجة ما يُتبع بحقهم من أساليب تعذيب شنيعة للغاية. من ذلك ما تم فعله بالغلام (شعبان) عندما أمر زكريا بإنزاله إلى القبو ثم خنقه ودفنه حياً.(512)

كما حدث أن عذبوا سجيناً و((زكريا راقب عقابه بنفسه، تعصير أكعابه، حرق جلد ظهره بنار هادئة، ومبروك قائم على تعذيبه بهمة عالية، بإخلاص وتفانٍ، نزل الصمت كالجثة على بقية المحابيس في حفرهم وهم يصغون إلى صرخات الرجل التي لا تنفذ إلى الفراغ الخارجي أبدا، يعرف زكريا أي رعب يمتلكهم، ما يقع في أرواحهم من رعب وآلام عند سماعهم أوجاع إنسان آخر يجهلون منه الاسم حتى أكثر مما انتزعت أسنان الواحد منهم بكماشة محماة، خاصة حديثي العهد منهم بالحبس، من يدري، ربما جرى عليهم ما يجري على المنكوب (...) أمسك زكريا بسيخ رفيع طويل كالإبرة محمى ببطء، على مهل راح يدفعه في بطن الرومي حول سرته)).(513)إذن ففظاعة كل هذه المجريات التي تحصل داخل السجن والتي لا تنزاح عن دلالة الموت بطرائق رهيبة، هي التي ولدت عامل الرعب والهلع والخوف النفسي من شخصية النائب عند السجناء أنفسهم، وعند بقية الناس خارج هذا القبو أيضاً.

ومع أن ((المكان الفني من صفاته أنه متناهٍ، غير انه يحاكي موضوعاً لا

---

(511) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا / 242 .

(512) ينظر: الزيني بركات / 34 .

(513) المصدر نفسه / 86 .

متناهياً في العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني)).[514] فإنه فيما تقدم عموماً من نص الرواية عن دلالات (السجن) ما يمكن أن تقاس عليه مأساة الشعوب وأزمة معاناتها من أنظمة الحكم السلطوي الجائر في مختلف أزمنة التاريخ القديم والحديث، نظراً لتشابه أساليب القمع وتماثل سيادة أنماطه المتكررة على مر العصور. إن الغيطاني وهو يشير في صفحات ومقاطع متعددة من نص روايته إلى معاني افتقاد الحرية الجسدية والحرية الفكرية في ظل سياسة المطاردة والترهيب بمختلف صوره، إنما جاء عن تجربة واقعية حصلت له في الستينيات ، يدلي عنها قائلاً: ((الألم الإنساني واحد. فالشعور بالحزن هو نفسه الذي كان يعبر عنه المصري القديم أو البابلي القديم. ومصر نتيجة لاستمرارية تاريخها وعدم انقطاعه تتشابه فيها الظروف من فترة إلى أخرى. سياحتي في التاريخ استقرت في العصر المملوكي. وكنت مهموماً بهاجس الرقابة وهاجس المطاردة قبل أن أدخل المعتقل إلى درجة أنني كتبت عدداً من القصص القصيرة عن السجن, (...) وكتبت رواية كاملة عن فكرة المطاردة وظروف المطاردة لكنها فُقدت عندما اعتقلت في عام 1966. والغريب أنني عندما دخلت المعتقل لم أفاجأ بالتفاصيل. فقد كنت أسمعها من زملائي الذين سبقوني في تلك التجربة. ولكن عندما خرجت قبل وقوع الهزيمة بشهرين عام 1967 مع زملائي, الذين يمثلون جيل الستينيات من الكتاب (فأكثر كتاب الستينيات كانوا في هذه الحبسة)كتبت قصة اسمها(هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة)،وقد افترضت فيها أنني عثرت على مذكرات آمر سجن المقشرة. وهو من السجون الشديدة البشاعة في العصر المملوكي)).[515]

---

(514) مشكلة المكان الفني ، ضمن كتاب (جماليات المكان) / 68 .

(515) من تجربتي:الزيني بركات،(عن النت). وينظر: روافد– مع جمال الغيطاني، حاوره أحمد علي الزين، س2007 ، www.alarabiya.net

إن ظاهرة التركيز على أمكنة السجون في الرواية العربية المعاصرة من الظواهر الفنية الاجتماعية والسياسية المميزة لها، بدءاً من الستينيات حتى الآن؛ نظرا لتعدد مبررات وجودها في التاريخ الحديث، مما يمكن توضيحه فيما يأتي:(516)

1- ينتمي معظم كتاب الرواية العرب إما إلى الاتجاه اليساري الذي يعتنق فكرة تغيير الواقع المعيش نحو الأفضل؛ أو إلى الاتجاه الليبرالي الذي يقوم على الإيمان بحرية الفرد في المعتقد والفكر والتعبير عن الرأي، وهذا الأمر قد اقتضى أن تكون الرواية العربية على إثره من نتاج اليساريين أو الليبراليين.

2- إنه بالنظر إلى ذلك الانتماء المعارض للسياسية في معظم الأنظمة العربية، فإن قسماً كبيرا من الكتاب الروائيين قد تعرض للقمع والتنكيل المترتب على جبرية دخولهم السجون ومعايشتهم للحياة القاسية التي خبروها داخل أبنيتها وأسوارها المقيدة ؛ لذا فقد كان جل كتاباتهم عن هذه الأمكنة صادرة عن واقعية تجاربهم الشخصية فيها.

3- إن انتشار هذه الظاهرة في الوطن العربي في أي حقبة زمنية محددة ، لا بد ان تعكس آثارها على الإبداع الفني، بخاصة جنس الرواية ؛ لأنها تعد أكثر الأجناس استيعاباً لتفاصيل الحياة بمناحيها المختلفة، ولما كانت الرواية العربية المعاصرة مليئة بشيوع هذه الظاهرة، فقد برز من خلالها نوع أدبي جديد أُطلق عليه (أدب السجون).

ب- بيت الشيخ أبي السعود:

في علية هذا المكان تخيم المظاهر الدينية التي نرى استقطاب الناس حول أجوائها؛ لقدسيتها عندهم، ولتلقي العلم عن هذا الشيخ الجليل الذي ألفناه يحظى بمكانة عالية في قلوبهم. إذ يبين الراوي الداخلي انه على الرغم من أن ((عددهم كبير، غير أن هدوء البيت لم يخدشه صوت عالٍ ، فوق حشية مغطاة ببقايا سجادة

---

(2) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية / 309 – 310 . والسمات الفنية في رواية القمع العربية، نزيه أبو نضال ، فصول ، ع 3 ، س1998 / ج1 : 120 – 123.

لم يفن الزمن بهاء ألوانها ، يجلس مولانا الشيخ أبو السعود ، يطيل الإصغاء ، يعرفهم كلهم ، بعضهم حفظ القرآن على يديه عندما قضى من عمره زمنا مجاورا لعمود رخامي في مسجد سيدي سويدان أو مسجد سيدي إسماعيل الامبابي ، يدرس الفقه والأصول، يفسر المتن، يشرح الأحاديث والآيات البينات ، يقص التواريخ)).[517] إن ((استرجاع الماضي هو نوع من الحنين إلى الغائب))،[518] والانطباع الذي يمكن أن يكوّنه الذهن عن هذا البيت في زمن النص الحالي هو انطباع ممزوج بالسيرة الماضية لشخصية أبي السعود ، حيث الانعطاف واضح في انتقال اثر الزمن من خلال معالم المكان وأشيائه المحسوسة (الحشية ، بقايا السجادة)، إلى حضور الأمكنة وتعددها داخل ذاكرة هذه الشخصية ؛ ليتبين للقارئ صفة اشتراكهما بعامل القِدَم الذي انعكست صورته على (البيت) بفعل علاقة الانتماء والتداخل الذي لا ينفك قائماً بينه وبين مميزاتها.* ليس هذا فحسب بل وجدنا تعدي ذلك بتزايد نسبة العلية عبر الإطلال على خيالات أخرى تنتمي بطبيعتها إلى ما يخص صوفية أبي السعود.((عند طوافه بالدنيا لا تعنيه معرفة أسماء البلاد ، الدار كبيرة ، لا عرض باد لها ولا طول، وتعليل النفس بالوصول إثم عظيم، لا هذا العام ولا العام الذي يليه يحمل البشرى، في زعقته طرح السؤال، عبر البحار السبعة، الأراضي السبع، تجاوز قاف، واق الواق، جزائر النساء، ونفذ عبر بطن الحوت ، يرى بعيني وجده سدرة المنتهى ، غاية الأمل)).[519]

فنلاحظ أن البيت هنا قد تحول إلى دار كبيرة تجاوزت جغرافيتها حدوده مساحته المعقولة بفعل الحاسة الروحية التي استشعرها الشيخ والتي كشفت لخيال

---

(517) الزيني بركات / 43 .

(518) التشبث بالأمكنة ، مهند يونس ، الأقلام ، ع19 ، س2002 / 19 .

* ينظر: الفصل الأول من البحث /55.

(519) الزيني بركات / 180 .

بصره أمكنة متعددة، بعض منها له وجود حقيقي وبعضها الآخر خرافي، رُمِز بهما للمبالغة في القدرة الخارقة على التحرك والانتقال إلى أقاصي أطراف الأرض من جميع جهاتها، وأعالي منازل السماء حيث سدرة المنتهى.

وكل ذلك هو مما يسمى عند الصوفية بمصطلح (الكشف الحسي) الذي يعني بأنه ((الكشف عن الأماكن البعيدة التي تقع خارج دائرة المحسوسات، ومشاهدة صورها، واختراق الحجب الحسية التي دونها، ويسمون صاحب الكشف بأنه قد رفع الغطاء له، فلا شيء يحجب حواسه)).[520] ثم نجد معتقدا آخر يؤمن به الشيخ أبو السعود ويتبعه فيه طلابه ومريدوه. ((الوقت ذاته من كل عام ، البيت يفتح للمريدين ، طلاب الحق الجوابين، الساعين حبا في أهل البيت، بعضهم التقى فعلا بالنبي إلياس عليه السلام ، لم يفن ولم يمت، النبي إلياس شرب من نبع الحياة فما عاد الموت يقربه، عاش الشيخ أبو السعود على أمل اللقاء به ، التزود من حكمته، الاستماع إلى قصص أجيال اندثرت)).[521]ويستند جانب من مرجعية هذا المعتقد الصوفي القائم على خلود النبي إلياس، وقيامه – عندهم – بتسليك الأتقياء ومَن هم في عداد الأولياء من المتصوفة، بناءً على ما ورد ذكره في تفسير الآية (123) من سورة الصافات ان إلياس هو الخضر عليه السلام ، وقال بعضهم : إنه غير الخضر، وهو موكل على البراري، بينما الخضر موكل على البحار، وكلاهما حيان ، يلتقيان كل عام مرة ، ويشربان من زمزم ما يكفيهما إلى العام المقبل.[522]

وبالنظر إلى ما جاء في عرف الصوفية من ان الناس يستنجدون بهما للخلاص من شر السلطان الجائر أو للحماية من وقوع ضرر ما،[523] فإننا نلتمس في أثر ذلك سبباً يقف وراء تحديد ذكرهما في مخيلة الشيخ عند نهايات النص بعد تيقنه

---

(520) التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك) / 185 .

(521) الزيني بركات / 239 .

(522) ينظر: تفسير السمرقندي، نصر بن محمد السمرقندي / 3: 143 .وروح المعاني/ 15: 322 .

(523) ينظر: التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك) / 157 .

من اشتداد الأزمة وتردي الوضع الاجتماعي العام في البلاد نتيجة لتمادي الزيني في ضلالته للناس وتمويهه لهم بغطاء ديني كاذب من جهة، ثم توازي ذلك مع توتر الأمور بشكل بالغ نتيجة للخوف مما ستؤول إليه الحرب من جهة ثانية.

ومما أعان الشيخ على مكاشفة ما هو موجب للاستنجاد بهذين النبيين الخالدين، مكوثه هذه المرة إلى الجانب الأسفل من البيت حيث (السرداب) ، إذ نراه يقول – بحسب ما تمليه عليه صوفيته –: ((من حين لآخر احتاج إلى خلوة .. من أجلها حفرت لنفسي هذا السرداب ، حفرته لجسدي أودعه فيه كلما حارت الروح وأعجزها الزمان)).[524] علماً ان الشيخ ((لم ير سيدنا الخضر، لم يشهد النبي إلياس، في السرداب ترق الأحزان، توخز النفس كنصل، سيف حاد ، النبيان الخالدان هجرا الأرض التي يحيا فيها، رأى الكثير ولم يرهما، ارتعش قلبه بمنظر الموتى في غزوة بربرية ، مدن خيم عليها وباء حصد وأفنى ولم يبق ، (...) في السرداب سمع ثقة أهل مصر فيه ، سمع كل ما أتاه الزيني، (...) لو جاءه النبي إلياس المعاصر لكافة الأزمنة، سيقول له . أنت المحق ، لم تعرف زمنك، لم تغص فيه لتعرف كوامنه، لكن لا النبي إلياس ولا الخضر عليه السلام سيرشدانه، في السرداب خيل له ان الهاتف صاح عليه، والهاتف يسمع ولا يرى، و لا يجيء إلا للصالحين إما مرشداً أو محذراً منجياً أو لائماً)).[525] فالخلوة إذن هي أول الطريق إلى المكاشفات والمشاهدات المتحققة بإزالة الحجاب والاطلاع على ما ورائه من أمور وأشياء خفية.[526] وهي المؤدية أيضاً لسماع الهواتف التي لها شأن كبير في التنبيه على الآفات والإرشاد إلى تصحيح السبل وتقويمها.[527] من هنا يمكننا الوقوف على أهمية لجوء الشيخ أبي السعود إلى السرداب بوصفه رمزاً لموطن الأسرار الدفينة

(524) الزيني بركات / 122 .

(525) المصدر نفسه / 240 .

(526) ينظر: ما هو التصوف ، أمين علاء الدين النقشبندي / 160 .

(527) ينظر: التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك) / 182 .

التي استطاع من خلالها معرفة حقيقة الزيني، واطلاع بصيرة قلبه على عواقب الانهزام أمام عساكر ابن عثمان التي يعي أنها ستكتسح مدن بلاده كما يكتسح الوباء حياة البشر. وفيما يتجلى للقارئ أن سبب هذه الخلوة في السرداب يتمثل في عاملين هما: عامل الحزن والوجد الملازم لطبيعة أحوال الصوفية،[528] وعامل لوم النفس والندم على مباركته الزيني أول الأمر – كما تم الحديث عنه مسبقاً في الفصل الأول –.

وبناءً على الاستدلال بمرتكز ((الإشارة إلى أن البنى العميقة محدودة ولكن انتظامها في الفضاء السطحي يتكاثر ويتنوع عبر آلية التحويل والتوليد))؛[529] يتبين لنا أن المقام العلي والمنزلة الدينية الرفيعة التي يتبوؤها أبو السعود بوصفه شيخاً ملهماً لمريديه، ومعلماً جليلاً لطلابه، ومقصداً روحياً لمحبيه، هو ما جعل مكانهُ (البيت) منفتحاً في عليته على عدة أمكنة أطلقها له عنان خياله الواسع الذي آل بالنتيجة إلى تحويل المكان من حيزه المحدود إلىَ اللامحدود.

كما نجد في تضاد ذلك الانطلاق مع حصر الجسد بقبو (السرادب) الدال على انكفاء الذات واستبطانها لعمق المعرفة بالمجهول ما يشير إلى إمكانية تحويل المكان المحدود الأبعاد إلى ميدان للرياضة والمجاهدة الروحية. وبهذا نصل إلى منتهى العلاقة الجدلية بين جانبي البيت (الأعلى) و(الأسفل) من حيث إن الأول كان تولده المكاني دالاً على أقصى غايات التحليق الروحي الذي لا يكون إلا لذوي المراتب العليا من المشايخ، في حين كان الثاني حاملاً لمعاني الضيق والبؤس والحزن واللوم والندم الموجب لمحاسبة النفس وتقييد الجسد.

مع ملاحظة أن كلا الجانبين قد ارتبطا أشد الارتباط بجملة من الشعائر والمعتقدات الصوفية التي تشربت الرواية بأجوائها الدينية.

---

(528) ينظر: ما هو التصوف / 142 .

(529) شعرية المكان في الرواية الجديدة / 87 .

الفصل الرابع

سيميائية الثقافة

تقديم نظـــري:

. لا شك في أن لكل مجتمع بشري طرازاً ثقافيا خاصاً به، ربما يكــون علــى التقاء مع نظير مقارب له في قواسم مشتركة، أو على اختلاف مع آخــر غيــره لوجود مفارقات موضوعية يتعارضان فيها، وهو ما يمكن أن نتصوره عن أنظمة الثقافة الشرقية فيما بينها من جهة، أو بين ما يسود فيها وبين السائد في الثقافــة الغربية من جهة ثانية؛ وإن تكن هذه أو تلك يبقى عامل التأثر والتأثير قائماً بــين الثقافات، مع بقاء الحق لكل محيط اجتماعي الاحتفاظ بخصوصية مميــزة تحــدد سلوكيات أفراده المنتمين إليه بتبعيتهم له في شتى المجالات الدينية والاقتــصادية والفكرية والسياسية والاجتماعية وسائر أمور الحياة الإنسانية العامة.

فالثقافة ليست نظاماً عالمياً أو مظهراً حياتياً مطلقاً بل هي نظام فرعي مبنــي على أسس موسومة بآليات معينة وسمات مصوغة على وفق مبادئ حُددت ضمن إطار قائم على طرف نقيض لمجال آخر يدعى (المجال اللاثقافي) ، ولكي يبــرز دور الثقافة بوصفها طرفاً مقاوماً لضده، فهي بحاجة أبدية إلى وجود مثــل هــذا الضد ؛ إذ تبدو بمقابلتها إياه أنها نظام من العلامات، وللتعبير عن المباينة بــين المجالين يمكن الاستعانة بالثنائيات الآتية: (أداء الإنسان المنتج عمــداً / النتــاج الطبيعي)،(مبادئ وأصول متفق عليها / مظاهر نتاج تلقائي عفوي)،(القدرة على تكثيف القدرة العملية / خاصية العمل على الفطرة) ، ففي كل حالــة مــن هــذه الحالات تتمثل وجوه الجوهر السيميوطيقي للثقافة؛[530] وذلك بالنظر إلى الجهــة الأولى منها على أنها المجسدة لأركان المنظومة الثقافية.

وبعبارة دقيقة، إن ((الذي يُضم تحت عنوان الثقافة، كل ما اتــصل بــسلوك جماعة من الجماعات في مأكلها ومشربها وملبسها وتربيتها لأطفالها وتقاليدها في

---

(530) ينظر:حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، لوتمان وأوسبنسكي، ت: عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة) / 2 : 296 .

أفراحها وأتراحها وآداب اللباس والتحية عندها.. إلى جانب ما أبدعته من فكر وأدب وفن، وما يسود فيها من أعراف وعادات وقيم ومعتقدات ونظم وسوى ذلك))،[531] مما يعد دليلاً معيارياً ذا ملامح علامية مميزة لها.

من جانب يتماهى مع الذي ذُكر ((اننا نفهم الثقافة على أنها الذاكرة غير الموروثة للجماعة، وهي ذاكرة تعبر عن نفسها في نظام من الحدود والأعراف)).[532] بمعنى ان ثمة نقطتين أساسيتين تتوفران فيها من دون إغفال لما تحتويه من مقاييس ومعارف وسلوكيات موافقة لتقاليدها العرفية...الخ ؛ الأولى: ان قواعد الثقافة ومواضعاتها لا تتأسس إلا بفعل وجود مجموعة من البشر يعملون على ترسيخها في المجتمع، لتعذر تحقيق ذلك مع الفرد الواحد.[533] والثانية: ان هذه المواضعات محفوظة في سجل الذاكرة، وهي في الوقت نفسه توصف بأنها غير موروثة، لأن ((الإنسان يكتسب ثقافته من المحيط الذي يعيش فيه منذ ولادته من خلال أسرته، ثم يستمر في اكتساب الثقافة من مجتمعه وبواسطة الناس الذين يعيش معهم ويخالطهم؛ وهذا يعني ان اكتساب الثقافة لا يكون غريزياً ولا فطرياً وإنما يتم اكتسابه لها من خلال علاقاته مع الآخرين فيأخذ منهم ويعطيهم)).[534]ويمكن إبراز الخواص الأساسية التي تعرفنا على الثقافة بصورة أكثر توضيحاً عبر مجموعة المحاور الآتية:[535]

---

(531) المسألة الثقافية بين الأصالة والمعاصرة، عبد الله عبد الدائم، ضمن كتاب (التراث وتحديات العصر في الوطن العربي –الأصالة والمعاصرة–) ، مجموعة باحثين / 688 . وينظر: نظرية الأنواع البنيوية والسيميائية، توماس جي ونر ، ت: كاظم سعد الدين ، الثقافة الأجنبية ، ع3 –4 ، س1997 / 73 .

(532) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 298. وينظر: المؤول والعلامة والتأويل / 365 .

(533) الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة / 30 .

(534) الثقافة الاجتماعية / 81 .

(535) ينظر:حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 298 – 299 .ومدخل إلى علم الإنسان (الانثروبولوجيا)، عيسى الشماس/ 84 – 85 ، www.awu_dam.org

1- تعد الثقافة في أي حال من الأحوال ظاهرة اجتماعية.

2- الثقافة مرهونة بالمجموع البشري، ولكن لا ضير أن تتوسم بطابع فردي حال كون المرء ممثلاً لجماعته أو متكلماً بالنيابة عنهم بوصفه عضواً من أعضاء الجماعة وأحد أفرادها القائمين بمهماتها.

3- يُنظر إلى الثقافة على أن وجودها مرتبط بمنطقة مخصوصة أو انها ثقافة زمن بعينه أو جماعة بعينها.

4- بما أن الثقافة هي ذاكرة فإن تسجيلها لا يتم حال ظهورها أو في مطلع بداياتها، لأنها في هذا الوقت تحديداً على صلة بالماضي المخزون، مع العلم انه بمجرد التفكير باستحداث ثقافة ما ، يتعذر غض الطرف عن الرؤية المستقبلية المتطلعة لتأمل ما هو قابل للبناء والتنظيم في ضوء أسس جديدة؛ عندئذ يبرح النظام الثقافي مكرساً صوب الاتجاهين، صوب الماضي إثراءً للخبرة عند وضع المنهاج أو البرمجة الحديثة، وصوب المستقبل الذي يتطلّع الناس من خلاله إلى تحقيق آمال ما زالت في طور الإعداد والتأهيل.

5- السؤال الذي يمكن إثارته بخصوص كون الثقافة تمثل ذاكرة الجماعة، هو هل أن القواعد والمبادئ التي تحول الخبرة البشرية إلى نظام ثقافي يمكن أن تعد برنامج عمل؟ الحقيقة إن ذلك يتطلب ترجمة تلك الخبرة في نص معين؛ لأن معرفة الصنف النوعي لأي حدث تتم من خلال العنصر اللغوي الذي يعبر عن ماهيته ثم يحيله بعد ذلك إلى الذاكرة، وبهذا يكون لكل نظام صيغته الخاصة.

إن انبثاق مكونات النظام الثقافي لا يكون إلا عبر الأسس التي تستند عليها طبيعة المجتمعات البشرية والتي هي على تجدد مستمر لا يفتأ عن أن يصاحب معه تنامياً دائباً في مختلف المجالات مهما طال زمن وجودها أو حاولت الاستقرار على منهاج ثابت أو آلية نمطية معينة.

وينبئ التغير الحاد الذي يطرأ على المجتمعات من فترة لأخرى والذي يؤول

بطبيعة الحال إلى حصول تغير في الآلية الثقافية عن انعكاس ذلك على نوعية السلوك السيميوطيقي الوارد فيها، بل قد يكون السعي من اجل تغيير أعراف وطقوس قديمة هو ذاته النظام الجديد، ومن مبررات إحداث هذه النقلة النوعية الإصرار على إدخال صيغ جديدة على السلوك من ناحية، والقوة العلامية التي تتمتع بها الطقوس القديمة من ناحية أخرى، وبالتجاذب بين الاثنين في فرض الهيمنة على المحيط الاجتماعي سيتم خلق علامات جديدة، وبالنتيجة سيسهم في إعطاء الصفة الإيحائية للثقافة.(536)

ولما كان الإنسان هو المسؤول الأول عن إدارة ذلك التنامي فإنه يعد أكثر ما في الطبيعة انصرافاً إلى الانتقال وعدم الثبات على صورة واحدة، بل ان امتلاكه طاقة التغير هو الشرط الضروري لإحداث التنوع في حياته الاجتماعية، مما سيكون لذلك انعكاس على نظام الثقافة السائد فيها على أساس ارتباط نشاطها وحيويتها بهذه الخاصية الدينامية الموجهة نحو ما يتطلع إليه البشر من تغير في الطور العصري الذي يعيشونه؛ وذلك هو الأصل المتحقق في خلق ثقافات عديدة ومتعاقبة، علماً أن عملية التغير هذه غالباً ما تتخذ منحى تدريجياً في حصولها، وهي تقتضي أن يكون هناك تغير في اللغة؛ لأن تطورها هي الأخرى متحقق في انتقالها من جيل إلى آخر عبر محطات تاريخية متعددة في أنظمة التواصل.(537)

إذن لا خلود لظواهر ثقافية ثابتة إلى الأبد؛ لأن أي ظاهرة لا مناص من تعرضها للتنظيم والتغير بتعاقب الأجيال والعصور، لهذا فإن لكل عصر قواعده المنفردة سواء كانت واقعة في حدود نظام المجتمع الواحد، أو كان تباينها ملحوظاً من نظام اجتماعي إلى آخر.

---

(536) ينظر: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 296 .

(537) ينظر: المصدر نفسه / 308 . وتأثير النسق الاجتماعي على الظواهر الثقافية، كريم عبد ، الأقلام، ع2 – 3، س2004 / 54 .

ومما يبدو ان كلمة (النظام) الملاحظ اقترانها بالثقافة تعبر عن وجود عملية منهاجية تدخل فيها الأشياء إلى دائرة أخرى غير التي كان عليها حالها الطبيعي، وهي بحسب – ما ذهب إليه بعض الباحثين السوفيت – عملية منمذجة تحيل عناصر المحيط الخارجي إلى صورة ذهنية منتظمة في شكل أنموذج أو نسق سيميائي. (538)

ولفهم العلامات التي تتضمنها الأنساق يتطلب الأمر توفر قدر من الإحاطة الممكنة بالمواضعات والأصول الاجتماعية والثقافية التي تعين على فك مغاليق الرموز أو الايقونات أو القرائن الدالة على وجودها؛ من منطلق أن الأنساق السيميائية فيها مبنية على أساس الأنموذج السائد في واقع محيطها الفكري والاجتماعي والثقافي، وتأثير ذلك أن جعل العلامة منشطرة بين الاعتباطية والتعليلية، فما كان منها منسوب بطبيعته إلى الأولى رُدَّ إلى مبدأ المواضعة؛ وما كان من الصنف الثاني استند على العلاقة السببية المنطقية في الوصول إلى الدلالة؛ ومع وجود هذا الاختلاف في خصيصة كل منهما إلا ان تضافرهما يبدو وثيقاً في فهم علامات المحيط الاجتماعي الذي لا يخلو من النسق التواصلي والإرسال المرتبط بالتداولية* التي يفهمها طرفاه، من قبيل الخطاب الاشهاري مثلا.(539) ولاسيما خطاب السلطة للشعب أو الخطاب الديني أو الإداري أو غير ذلك.

هنا يبرز الدور الواضح للسياق في استكناه المعنى الذي يصل بين العلامة

---

(538) ينظر: دروس في السيميائيات / 86 . ومعرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، عبد الله إبراهيم وآخرون / 106 – 107.

* التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات" / المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب / 97.

(539) ينظر: / 107 – 108 . وسيميائيات التواصل الاجتماعي / 50.

ومستعمليها.((في الإطار نفسه فإن سيميائيات الثقافة ركزت على هذه الجوانب التي تجعل المعنى يتلون ويتغير بتغير الشروط الثقافية. ستتجلى فضيلة السياق في رحاب السيميائيات التداولية؛ لان نشاط العلامة مرهون بطبيعة التلقي والاستعمال، فهل هناك قيمة للون الأحمر في غرفة مظلمة ؟ فالخصيصة التمثلية للحمرة مرتبطة بالإدراك، وليس بوجود الحمرة في ذاتها فقط)).[540] وهو ما يحدده مقتضى السياق الذي يقصد به من الوجهة الانثروبولوجية ((البيئة الطبيعية أو الواقع الثقافي للمجتمع))[541] فكيفما يكون الإدراك الذي ترتسم عبره الصورة الذهنية للشيء يتقرر معناه المشفر ضمن أساليب التعامل الحياتية المتفق عليها، ولو رجعنا إلى المثال المذكور فيما يخص اللون الأحمر لرأينا تعدد معانيه بحسب السياقات المنتظم وجوده فيها، إذ إن دلالته في الغرفة المظلمة تختلف عنها في نظام الزي الخاص بالمساجين مثلاً، وكلتا الدلالتين – في مجتمع ما– هما غير دلالته في المواقف العاطفيّة أو مواقف العنف الصاخبة أو حالات الاستشعار بالبرد الشديد وما إلى ذلك من حالات يتباين فيها المعنى الإدراكي للحمرة، فيكون لها في كل حالة تصور مغاير.

إن احتواء النظام المكرس من اجل خلق برنامج نسقي أنموذجي للثقافة على مجموعة من المعايير والقواعد التي تتنوع أساليب الإرسال وصيغه فيها بتنوع عناصرها المكونة لها، جعل من((الثقافة – باعتبارها آليات لتنظيم المعارف وحفظها في وعي الجماعة – المشكلة النوعية للامتداد (التواصل) أو الاستمرارية الثقافية،(...) وعلى سبيل المثال فقد ينظر إلى بعض المعتقدات على انها عناصر

---

(540) الدلالات المفتوحة / 110 . وينظر: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، عبد اللطيف محفوظ / 193– 194 . والعلامة في بعض المصطلحات والمفاهيم لدى بيرس وفتغنشتاين ، مصطفى الكيلاني ، الأقلام ، ع4 ، س2001 / 13 – 15.

(541) الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، يحيى احمد، عالم الفكر، مج2، ع3، س1989 / 82.

في نص من نصوص ثقافية قديمة في ذات الوقت الذي فُقد فيه النظـام الـشفري لتلك الثقافة)).[542]

ما يلزم التأكيد عليه للدقة فيما تقدم ان هذه المعتقدات والقيم المنصوص عليها في نظام حقبة تاريخية قد فات أوانها لا شك في أنها تبقى محفوظة فـي تـراث الأمة بوصفها إرثاً ممثلاً لعراقة حضارتها وثقافتها الخاصة؛ لكن الأجيال التـي تلي تلك الحقبة ليس بالضرورة أن يكون تعاملها مع كل المبـادئ والمعتقـدات بدرجة الاعتراف نفسها كما لو كان الأمر على عهد نشأتها؛ لأن منها ما تستبدل قيمته أو تمحى تماماً.

أما ما اتسم منها بطابع الاستمرارية فهو لا يسري على مجموعها الكلي، بـل إنه مقصور على بعض منها، ولاسيما ما يتعلق بالأصـول الأخلاقيـة والدينيـة المسوغة لعامل التقليد والمحاكاة. من هنا فإن أبعاد أي بنية ثقافية ليست بمنـأى عن المخالفة في الاعتقاد بالمبدأ أو تطبيقه، نظراً لصيرورة التجدد التـي تطـرّأ على المجتمعات بين الفينة والأخرى، مع الاعتراف المرسخ في بنيـات ثقافيـة عديدة بأن الإنسان الذي ينشد المعاصرة مع القيم الجديدة يعد خارجاً عن دائـرة الحدود المتبعة سلفاً في محيطه الاجتماعي، لدرجة أصبح فيهـا مـن البـديهي التصور بأن ((كل فعل معاكس يعبر الإنسان فيه عن ثقافة غريبـة عـن ثقافـة مجتمعه، فإنه عمل تغريبي يفصل بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه)).[543] بل قد يعد رفضاً للأصيل؛ لأنه قد حاد عن المألوف الذي ينظر إليه بعين القداسة.

من جانب مقابل، فإن للاستمرارية التي تتسم بها بعض المظاهر السائدة فائدة تُذكر في بناء الأسس الأولى التي تستند عليها انساق النظـام الجديـد ، إذ إن ((الثقافة ترسخ التجربة السابقة بواسطة التذكر أو الصناعة التذكرية. ان الإنـسان

---

(542) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 299 .

(543) الثقافة الاجتماعية / 83 .

يراكم ويعد الإخبار المستعمل لإدخال تصحيحات ضرورية في برامج السلوك؛ ويعني ذلك ان حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوك ذي معنى، وهذا السلوك ليس سوى انجاز لبرنامج معين وهذا البرنامج هو الثقافة)).[544]

وبما أن اللغة هي المحور الرئيس الذي تتمظهر به عناصر ثقافية شتى (معرفة علمية ، فن ، إعلام ...الخ)، ويعتمد قسم كبير من العملية التواصلية على دورها الوظيفي، فإنه من الممكن دراستها بوصفها نظاماً يمتلك فاعلية متميزة في العالم الثقافي؛ إذ يتم التعرف على دلالة الظواهر التي تقف وراءها، والتي لها شأن في المحيط الاجتماعي حين يمكن أن تعامل تلك الظاهرة بكونها علامة لغوية؛ أي بمعنى آخر: ان الظواهر التي تتحول عبر اللغة إلى نظام لغوي يمكن أن تصبح بعد ذلك عناصر صالحة للمشاركة في تكوين إطار المجتمع الثقافي.[545]وبهذا تكون أبعاده موجهة بناءً على ما تمليه الاستعمالات اللغوية من أنظمة متداولة، إذ((يكون المعنى المفاهيمي مهيمناً في الاستخدام الإخباري للغة))،[546] وهو ما يؤكد مقولة:(أن اللغة هي في الحقيقة أسس الثقافة نفسها) [547]

لكن الذي ينبغي الإشارة إليه هو أن الثقافة تلتزم مبدأ الانتقاء في إسناد الوظيفة الدلالية للظاهرة المنتقاة، لهذا يمكن تمييز الظواهر الثقافية الحاملة لسمة الدلالة عن تلك الظواهر التي لها وظائف مغايرة، كمثال السيارة التي تكمن وظيفتها

---

(544) دروس في السيميائيات / 87 .

(545) ينظر: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 313 . والدلالات المفتوحة / 123

(546) علم دلالات الألفاظ والمجتمع ،جيفري ليتش،ت: عبد الواحد محمد، الثقافة الاجنبية، ع1، س2004/ 5 وينظر: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل / 15 -www.awu dam.com

(547) تحليل اللغة الشعرية، امبرتو اكو، ضمن كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، تودوروف وبارث وآخرون، ت: احمد المديني / 85 . وينظر: تأويل التأويل ، جوزيف مارغوليس، ت: كوثر الجزائري، الثقافة الأجنبية ، ع3 ، س1992 / 58 .

في النقل وليست في التواصل.[548]

إذن بالنظر إلى المسألة من جهة ما يدخل ضمن الحقل العلامي، يصبح التركيز معنياً بأنساق التواصل تحديدا، من منطلق ((أن الموضوع الثقافي قد صار بمثابة المحتوى الممكن لأية عملية تواصلية، وان كل تواصل يستلزم بالضرورة تبادل علامات. من جهة ثانية ينبغي أن ينظر إلى الظواهر الثقافية بوصفها مدلولات يتواصل بها الناس))،[549] وذلك تعويلاً على أساليب تعاملهم المتبلورة في وعيهم الجماعي، وكيفية ممارسة أنماط حياتهم المتشعبة.

ويبدو قسم من الثقافات مهتماً بالشكل معطياً إياه درجة الأولوية، وقسم آخر يؤكد على ترجمة أشكال السلوك الاجتماعي إلى مواقف حياتية معبرة عن مدى الالتزام بمنظومتها المميزة.[550]ومن أمثلة ذلك الفن على عهد الكلاسيكية الأوربية، إذ كان يستوجب الدخول في دائرته مقاييس تحكم على العمل المنتج بالقبول أو الرفض، وكانت النصوص التي توافق النظم الإبداعية، أي التي تحقق المقاييس تلقى استحسانا بوصفها نصوصا مليئة بالدلالات.[551]وإذا صح الأمر وجب مراعاة النظر إلى قواعد الأداة الفنية التي تُنقل بها الدلالة إلى المتلقي في مقابل حسن اختيار موضوع هذه الدلالة، ليكون مضموناً متلائماً مع النظام المنتج في إطاره، ((ففي الشكل نقف أمام ثنائية التجريد والحس، وفي المضمون نقف أمام ثنائية الخيال والواقع، والجمع بين هذه الأطراف يصعب أن يتم عبر هذه الاستقلالية المغلقة بين الشكل والمضمون)).[552]

من هنا فإن الجانب الشكلي يمكن أن يعد بمثابة الآلية التي تعتمد عليها مفاهيم

---

(548) دروس في السيميائيات / 87 .

(549) المصدر نفسه / 88 . وينظر: السيميائيات الواصفة / 55 .

(550) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 302 .

(551) ينظر: المصدر نفسه / 303 .

(552) الثنائية العرفانية(الشكل والمضمون في الابداع المعاصر)، سمير الصايغ، الكرمل ،ع2 س1981/ 137

أنساق الفكر والثقافة لأجل الإدلاء بالمضامين المتوخى تأثير فكرتها في المتلقـي بما يتجاوز حدود التجلي الظاهر، ويضمن -في الوقت نفسه- تحويل العمل مـن مكوناته المادية التي تتضمن اللسانيات وغير اللسانيات المنقولة عن طريقها إلـى أنظمة ذات معنى. صفوة القول فيما تم التقديم له بشكل عام أن الإبداع الفني على اختلاف أنواعه الأجناسية التي تشكله والتي منها الرواية، هـو أحـد المكونـات المنضوية تحت بنية العالم الثقافي، فكما لاحظنا أن من معانيه مـا يتعلـق بهـذا المكون الذي يستطيع الكاتب أن يفاعل بين نصه والمكونات الأخرى المترجمة فيه عبر اللغة الفنية المنتخبة، بوصفها لغة تواصلية مفتوحة على علامـات متنوعـة يمكن أن تحيل الـقارئ إلـي مجمل الطيف الثقافي.

ومن منطلق ما يعرف به التأويل من انه ((كل مقاربة تعتمد علـى خبـرات الذات في التعامل مع النص))؛[553] فللمؤول أن يغني هذه الخبرات مـن خـلال استعانته بمصادر معرفية متعددة: دينية ، ايدويولوجية ، تاريخية ، سياسـية،.... الخ يغرف منها حجج تأويله للنص قيد الدراسة ليرفده بإسناد ثقافي منـوع؛[554] يحاول من خلاله الإلمام بمعطيات كل سياق أُنتجت فيه العلامة.

وان ما يساعد المؤول على فك شفرة العلامة والوصول إلى دلالتهـا مـرتبط بلغة السياق النصي الذي ترد دوالها فيه، انطلاقاً مـن صـلاحية كونـه مجـالاً سيميائياً يشي بمقاربات أشياء لها وجود في عالم الواقع والمجتمع؛ وأن الدلالة هي أولاً ((نتاج فعل لغوي متحقق في الوجود بواسطة عملية ذهنية تركيبية، وبما انها كذلك فإنها ترتبط دائماً بمرجع معين))؛[555]وتأثر الباث بواقع مجتمعـه يجعلـه

---

(553) جمالية العلامة الروائية (الرواية العربية أنموذجاً)، جاسم حميد جودة ، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل – كلية التربية / 25 .

(554) المؤول والعلامة والتأويل / 365 .

(555) آليات إنتاج النص الروائي / 49 .

متشبثاً بتلك العملية التي يعول عليها طريقة استخدامه للغة النصية المحيلة إلـــى المرجع بوصفه قناة التوصيل بينه وبين المستقبل.

إن مبعث لفت النظر إلى هذه المسألة هو ما ذهب إليـــه المهتمـــون بـــسيمياء الثقافة من أن النص يعد العنصر الأول والوحدة الأساسية في النظام الثقافي، وهو – أي النص– من حيث معناه السيميائي لا ينطبق على الرسائل اللغوية العاديـــة فحسب، بل ينطبق على أي احتفال أو عمل فني جميل أو قطعة من الموسيقى أو كل ما يحمل معنىً نصياً متكاملاً ، فضلا عن انه قد يعامل علـــى انـــه علامـــة متكاملة أو مجموعة متوالية من العلامات.(556)

أصحاب هذا الاتجاه أقاموا مبنى العلامة على تركيب ثلاثي متكون من:(557)



إذ رأوا أنه للوصول إلى جوهر المدلول المتشكل في مظهر الـــدال يتعـــين النظر إلى طبيعة المرجع الثقافي الذي يحتويه؛ لما له من دور كبير في إرســـاء الالتباسات العائمة التي قد تعتري عملية التأويل إلى الفهـــم الأقـــرب لموضـــوع النص؛ بحيث((تبدو خاصية التعالق بديهية؛ لأن النص لا يمكن إنتاجه إلا ضمن فضاء ثقافي، ولا يمكن فهمه أو تأويله إلا من خلال مجموعة من القيم والمقولات التي تكرسها مجموعة ثقافية معينة))؛(558)

---

(556) ينظر: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية)، أوسبنسكي وآخرون ، ت: نصر حامد أبو زيد ، ضمن كتاب (أنظمة العلامات) /2 : 323 .

(557) الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة / 8 .

* تطلق هذه الكلمة "على مـــا يحيل إليه الخطاب وعلى الواقع غير اللغوي كما تشكله خـــبرة الجماعة البشرية " . أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة / 1: 179 .

(558) نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، حسين خمري / 37 .

بخاصة إذا علمنا أن منشئ النص هو أحد أفراد هذه المجموعة، ومن المؤثرين والمتأثرين بها، فذلك يطرح مبرر اهتمامه بسفرها التاريخي، واستلهام تراثها في العمل الذي يرنو من خلال إنتاجه محاولة استنطاق الحاضر الجماعي الذي يعيشه بلغة قديمة.

عند هذا التصور يمكن ان يثار أكثر من سؤال، هل أن العمل – محدداً في الرواية التي من هذا النمط – يتخذ من الحدث التاريخي مرجعية للحدث الروائي فتكون ثمة مرجعيتان، إحداهما حقيقية مستقاة من الوقائع التاريخية، وأخرى تخييلية مرتبطة بالحدث الروائي؟ ثم السؤال عن كيفية اشتغال الحدث التاريخي (الحقيقي) في صلب الحدث الروائي (التخييلي)؟ هاتان مسلمتان تحتمان الانتقال من المرجع إلى البحث عن آليات وطرائق اشتغاله في النص.[559]

وبالنظر إلى أن ((النص يشكل بطاقة هوية أساسية بالنسبة لكاتبه))،[560] نجد الغيطاني من خلال انتماء عضويته إلى كنف المجتمع المصري يحاول إبراز جوانب من سفر بنية الثقافة التي تنتظم واقع القاهرة في عهد المماليك، وذلك باستخدامه مجموعة من الآليات العلامية الراصدة لطبيعة نظام عصرهم ، وبناء لغة نصه التاريخي على أسس فنية معتمدة.

---

(559) ينظر: هل لدينا رواية تاريخية، عبد الفتاح الحجمرى ، فصول ، مج16 ، ع3 ، س1998 / 61 . وتجديد الحديث عن الرواية التاريخية ، عبد الله أبو هيف ، عمان ، ع102 ، س2003 /84. و مفارقة النص الأدبي لمرجعه، نورالدين السيد ضمن كتاب(السيميائية.والنص الأدبي)/187. والروائي التاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني، حسين يوسف حسين، آداب الرافدين، ع24 ، س1992 / 177 .

(560) حضور التراث والتاريخ في الكتابة الروائية، مخلوف عامر، المساءلة ، ع1 ، س1991 /40.

المبحث الأول
معالم ثقافة العصر

في الحياة تجارب كثيرة ترسخها النفوس وتحتفظ بها الأذهـان، ولاسـيما إذا كانت ذات شأن كبير تستدعي الوقوف عندها حقيقة الأمـر بـ((أن التجـارب الشعورية نصيب مشترك بين البشر، إذ هي قسمات من حياتهم في تفاعلها الذاتي مع النفس، وفي اتصالها بالآخرين وانعكاس ما يجري بينهم عليهـا)).[561] ممـا يعني انه من خلال هذه التجارب يمكن أن يتشكل الحقـل المرجعـي[562] الـذي تتكون في ظله اللحمة الشعبية للمجتمع.

وكاتبنا عاش حياة واقعية قرأ ما يماثل صورتها في متون التاريخ، فوجـد ان معالمها تتكرر في حاضر مجتمعه المصري، وإن بدت المسافة الزمنيـة بعيـدة المدى بين عصر المماليك والعصر الذي أنتج فيه الـنص إلا ان ((النقلـة بـين العصور يخف وقعها إذا كانت الأواصر قائمة في طرفي المعادلة))،[563] وكـان الكاتب شاهداً على أهم أحداثها وكبرى تجلياتها التاريخية، عندها يقـوى الـدافع عنده نحو المبادرة في التعبير عن حال الجماعة وضـميرها، إذ لا فكـاك بـين الكاتب والجماعة في الإقرار بواقع حال إنساني تتكبده مشقة الحـصار النفـسي المؤلم في ظل سياسة مهيمنة؛ ومن باب أولى يجدر أن لا يتنصل من مـسؤوليته الاجتماعية التي يمكن أن ينم بها نصه المنبثق عن قناعة ضرورة القيـام بهـذه المسؤولية.إذن فالممارسة الفعلية لقيم الحياة هي التي تقرر عامل انتماء الفرد إلى مجموعه البشري،((وما نعنيه بالممارسة الفعلية هو استحضار الـسياق الثقـافي

---

(561) جماليات الاسلوب ، فايز الداية / 114 .

(562) دروس في السيميائيات / 95 .

(563) جماليات الاسلوب / 116. وينظر: أرض السواد (ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة) ، فيصل دراج ، الكرمل ، ع64 ، س2000 / 81 – 82 .

باعتباره لحظة زمنية تقوم بتخصيص هذه القيم زمانياً من خلال إدراجها ضمن مرحلة تاريخية معينة))،[564] ومن ثم يمكن أن ((تظهر الثقافة الاجتماعية في العمل الأدبي من خلال رؤيا العالم التي يطرحها الأديب، وهذه الرؤيا ترتبط بظروف البيئة التاريخية، ثقافة وزماناً ومكاناً)).[565]

من هنا اعتمد الغيطاني على طريقة تسجيل الوثائق ليوظف عبرها جوانب كثيرة من تفاصيل يوميات الشعب المصري التي اصطفاها من مدونات المؤرخ الشهير ابن إياس الحنفي والتي هي مجموعة في كتابه التاريخي (بدائع الزهور)؛ إذ بالاعتماد على ما جاء في هذا المرجع المهم تم توثيق مشاهد العصر الحقيقية في نص الرواية.

وانه لجدير بالذكر أن ابن إياس يعد المؤرخ الوحيد تقريباً الذي كتب عن الفترة الأخيرة من تاريخ المماليك، وقد اعتمد على نمط الحوليات في سرد الأخبار ومتابعتها بشكل يومي، وذلك فيما يخص مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والإدارية والاقتصادية والأدبية والمعمارية وكذا التقاليد المعهودة في المواسم والأعياد والأزياء والمواكب وغير ذلك.[566] إذن فهو قد ساير الأحداث عن كثب سنة تلو أخرى ذاكراً في كل سنة مجرياتها اليومية كما وقعت في عهده تماماً بوصفه شاهد عيان عليها. في حين رأينا أجزاء رواية الزيني مقسمة على عدة مقتطفات وسرادقات تحمل في جعبتها مختارات سنوية محددة من دون غيرها ومن دون التزام بالتفاصيل جميعها إلا فيما يخدم الفكرة الرئيسة، ويبرز بعض معالم التراث المصري، ويدفع بالحبكة الروائية إلى الإمام.

ومع أن استناد هذه التفاصيل كان على ما هو وارد في المرجع المذكور، لكننا

---

(564) سميولوجية الشخصيات السردية ، (عن النت).

(565) الثقافة الاجتماعية / 84 . وينظر: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال / 72 .

(566) ينظر: بدائع الزهور في وقائع الدهور/ 1:1 وما بعدها.

من ناحية ثانية لاحظنا توسمها بالخصائص الفنية التي طوّعت لها الحفاظ على منحى شكلها الروائي؛ الأمر الذي جعلنا لا نتردد فيه القول بأن هذه الرواية هي نص جامع بين حرفية النقل الحدثي التاريخي وفنية التحوير في آن واحد.

فضلاً عما يوحي به كلام الغيطاني حين بيّن دافعه الرئيس في جعل إدراكه الذاتي قِبَل مُؤرّخ ابن إياس تحديداً، بقوله: ((هناك وجوه اتفاق بين حياتي وواقعي وحياة ابن إياس وواقعه، ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك)).(567)

الذي نريد أن نخلص إليه هو أن قضية التعامل مع التاريخ ليست معناها الاقتصار عليه فحسب في كتابة النص وإهمال الجانب التخييلي المتصل ببنائه؛ كما لا يعني تقديم مشاهد التاريخ على حساب الفن أو اختيارها بديلاً عنه، وكأن مستويات البناء والتجنس مقتصرة على الطريقة الأسلوبية فقط، أو هي بمنأى عن طبيعة الأحداث التي تعرض بها؛(568) إنما يجب أن تُولى الأخيرة اهتماماً بالغاً، فعليها تقوم المبررات الموضوعية الداعية إلى اعتماد طريقة ما دون سواها، كما أنه من خلالها يمكن أن تُحدد معطيات الشكل الفني المختار. وقد تمثل استدعاء التراث المجسد لثقافة العصر المملوكي في رواية الزيني بركات بما يأتي:

أولاً: الوثائق التاريخية*

هي مدونات رسمية صورت في مجملها سياسة العصر ووسائل إدارة النظام فيه من خلال:

أ- النداءات:

بمقارنة الشكل التعبيري للرواية بمرجعها التاريخي (بدائع الزهور) نجد مؤشرات الاختلاف بين الأسلوب الموجه نحو تدوين تفاصيل الحدث الواقعي

---

(567) مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات (ندوة) فصول ،ع2 س1982 / 213.

(568) ينظر: هل لدينا رواية تاريخية / 62 .

* سوف نتطرق في هذه الوثائق إلى تحليل بعض الطقوس والعادات الثقافية والاجتماعية، لتضمنها ذلك.

بحذافيره، وبين الأسلوب الموجه نحو تشكيل المحور الفكري للحدث نفسه بمنحى فني خاص. فمثلاً وجدنا في الرواية إحجاماً عن ذكر الفلكلـور المحـيط بحيـاة المحتسب ابن موسى من حاشية وغلمان ونساء وأبهة معيشية تنبئ عـن البُعـد المترف للعظمة السياسية والدينية المصحوبة بالمنصب الذي هو فيه.(569) ودلالة هذا الإحجام كامنة في إعطاء الصورة المتواضعة للزيني، وقدسية الغطاء الديني الذي لا تشوبه شائبة ذاتية تبعده عن الاهتمام بأمور المسلمين أو تحيد بـه عـن رعاية شؤونهم، وجعل مصلحتهم العامة فوق كل شيء، فذلك هو منفذه المموه لهم لإعلاء صيته وتنفيذ كلمته المسموعة؛ خدمة للهدف الذي يدأب إليه.

الشيء نظيره يقال من جهة الاختلاف والتمايز عندما ننتبه إلى الطريقة العابرة التي أشـار فيها ابن إياس إلـى النداءات مـدرجاً إياهـاً بـين ثنايـا سـرده التاريخي،(570) وبين طريقة الغيطاني الذي أضفى صورة تخييلية علـى طبيعـة الخطاب المعلن على الملأ في ذلك العصر، كالنداء الخاص بتسعير البضائع مثلاً أو ما يتعلق بخلافات الأمراء أو نداء التشهير بأذى الزيني وكشف حقيقته عنـدما قُبض عليه، أو النداءات التي أعقبت الهزيمة الكبرى وغيرها.

ولم نر الإعلان الندائي في نص الرواية إلا بعد إشغال الزيني للمنصب الـذي وضُع فيه، ومن ذلك :

((نداء يا أهالي مصر
نوصي بالمعروف وننهى عن المنكر
يا أهالي مصر يأمر مولانا السلطان
بعد أن أطلعه الزيني بركات على حقيقة الحال

---

(569) ينظر: بدائع الزهور / 10: 1057 .

(570) ينظـر: المصدر نفسه / 9: 944 و1035 ، و 10: 1113 و1079 و1056 و1082 و1085 و1091 و 1092.

برفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر

وسائر أنواع الخضار

وان يبيعه الفلاحون في الأسواق بلا وسيط

حتى تنحط الأثمان

ومن يضبط حارساً أو مملوكاً

من القرانصة أو الجلبان

يتقاضى ضريبة على حمولة خيار أو خضار

عند أي باب من أبواب القاهرة

يشنق بلا معاودة ...)) (571)

اجتزأنا من هذا النداء الطويل ما يبين محطة الإعلام الإذاعي آنذاك بوصفه خطاباً إبلاغياً ينم عن اتصافه بالإعلان عن أوامر السلطان المبنية على أساس مطالعات الزيني له، وكما نرى ان هذه الأوامر تعد قوانين نافذة التطبيق ومفروضة على الوسط الاجتماعي، وبخلافها يعاقب العاصي أو المتعدي لحدودها عقوبة كبيرة. ومما نلاحظه عند قراءة هذا النداء وغيره من النداءات الواردة في النص الروائي ان كل عبارة منه قد تحددت بسطر منفرد يجعلنا نتصور معه كيفية إطلاق المنادي لها، وكأننا نستشعر في إثناء ندائه يقول:(يا أهالي مصر) فيتوقف عندها برهة، ويستأنف (يأمر مولانا السلطان) ويتوقف، ويستأنف قول العبارة التي تليها فيتوقف، وهلم جرا. في حين لم نتلمس هذا الأمر عند قراءتنا للنداءات التي يخللها ابن إياس في مدونه التاريخي، والتي منها؛((نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب وأشهر المناداة على لسان السلطان بتسعير البضائع حتى الدقيق، فعزّ ذلك على السوقة وغلقوا الدكاكين أياما واضطربت بسبب ذلك

---

(571) الزيني بركات / 97 – 98 .

القاهرة)).[572] فقد جاءت المناداة هنا مقتضبة وغير مفصلة كحال غيرها مما يدور حول الإنباء عن كل المستجدات الاقتصادية والسياسية والدينية والمحلية والموضوعية المختلفة. ثم ان معظم النداءات التي في الرواية قد وظفت لحساب المكانة الشخصية التي يحتلها المحتسب بوصفه الآمر الناهي المتصرف في الأمور كلها، وما ذلك إلا تماشٍ مع الهدف المذكور آنفاً، بدليل أن ما جاء فيها من قوانين ألفيناها صادرة إما بأمر من الزيني أو من السلطان أو من عبد العظيم الصيرفي احد نوابه؛ وما كان منها بأمر من الأخيرين فهو أيضا يستند على ما تمليه أفكار الزيني وتوجيهاته العميلة. ومن منطلق أن الإشهار هو((الوسيلة الكبرى للتعبير الايقوني والسمعي والبصري في عصرنا هذا))؛[573] فقد جعل الغيطاني من رسم النداء بهذه الشاكلة الفنية وسيلة لإطلاع القارئ – بما يقرب من فهمه – على ما كان سائداً في ثقافة مصر المملوكية، ومن ذلك:

((نداء يا أهالي مصر

نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر

يأمر مولانا السلطان

بإعدام علي بن ابي الجود

ضرباً بالأكف

سيرقص طوال الطريق

كما ترقص النساء

اضربوه اضربوه

كلما كف فمن شاء الفرجة

والقصاص من عدو الله

---

(572) بدائع الزهور / 4: 305 .

(573) ما هي السيميولوجيا / 64 .

عليه الخروج بعد صلاة العصر

يا أهالي مصر))[574]

يصور هذا النداء عرفاً قانونياً كان معمولاً به في النظام السياسي على عهد قديم، وهو يتمثل بالكيفية التي تتم بها الإعدام، والتي تبعث على الغرابة فعلاً، بالانضمام المتفق مع ما أدلى به الراوي الرحالة حين سار موكب الإشهار أمام مرآه، فقال:((هذا أغرب طريق إلى الموت رأيته أو سمعت به)).[575]*والتعجب أو الغرابة ها هنا لا يعولان على اختلاف ثقافة الرحالة البندقي عن ثقافة البلد الذي هو فيه فحسب، بل أيضا للاختلاف الزمني في الثقافة المصرية نفسها بين عهديها الماضي والحاضر، إذ من المتعارف عليه في الأنظمة القانونية حالياً أن الإعدام يتم إما شنقاً أو رمياً بالرصاص، أما ان يكون إيصال المجرم إلى الموت بالضرب الجماعي وبهذه السخرية المضحكة فذلك ما يتوق إلى مدلوله الخاص بعصره، والذي يستند – من دون شك – على محملين مقصودَيْن هما: الذلة والاهانة والتحقير، وهو ما يدخل ضمن العقوبات المعنوية؛ والمحصلة النهائية الآيلة إلى الهلاك المميت، وهو ما يدخل ضمن العقوبات البدنية، مع وضوح طليعة المحمل الأول الذي عن طريقه يتأتى الثاني.

إذ نعلم انه من غير المعقول أن يلقى الإنسان حتفه بمجرد ضربه بالأكف وإن كثرت عليه، ولو كان مدلول الأمر مقتصراً على التنفيذ بهذه الطريقة لانتفى ذلك أساساً مع معنى الإعدام القائم على ((الحكم الصادر بإزهاق روح المحكوم عليه. وتعد عقوبة الإعدام من اشد العقوبات جسامة))،[576] فكيف إذن يستقيم ذلك مقارنة

---

(574) الزيني بركات / 135 .

(575) المصدر نفسه / 138 . * وينظر: المقطع الموضح لهذا الإجراء في الفصل الثاني /117.

(576) علم العقاب، محمد معروف عبد الله / 48 . وينظر: الأحكام العامة في قانون العقوبات، ساهر شويش الدرة / 463 .

بما جاء في بيان السلطان المذاع؟ من هنا كان المدلول النفسي الذي يحمله النداء المذكور اشد وقعاً وابلغ طريقاً إلى الموت من المدلول الجسدي، لاقتران عقوبة الإعدام بأمر التشهير (الفرجة) أولاً، ثم بالرقص المشابه لرقص النساء ثانياً، مع ملاحظة أن الضرب في هذا النداء لم يقصد منه إيذاء الجسد، وإنما الإجبار على فعل مشين ومخزٍ في العرف الاجتماعي.

إن مصدر التشهير يوضح انه عقوبة تعزيرية يقصد منها إيلام المجرم نفسياً وإعلام الناس بذلك.[577] وفي العقوبات التعزيرية يجوز لمن له سلطة التشريع (الوضعي) فرضها إلى حد يصل أحياناً إلى عقوبة الإعدام.[578]

وحين يكون الضرب من ضمن التعزير فهو مقرون باستعمال العصا أو السوط،[579] إذ من خلالهما يمكن توقع إزهاق روح المذنب في حال عدم تحمله الضربات التي قد يُنوى بها إعدامه. أما الضرب بالأكف كما أُذيع في النداء فهذا يدل على ان اقامة الحد قد اتخذ صورة الانتقام الجماعي الموجه صوب عقوبة شعورية محضة، الغاية منها جعل المحكوم عليه عبرة للآخرين وإنهاك روحه بدرجة عالية من الاستخفاف القاهر والإذلال الساخر. وبالنظر إلى أن ((الرواية وهي تتحدث عن مصائر فردية تغدو أكثر تمثيلاً لحركة مجتمعها))؛[580] يمكن إدراك المعنى الزاجر من تشهير المجرم بهذه الطريقة وبخاصة إذا كان شاغلاً لمنصب جليل تترصده الأنظار الشعبية كمنصب الحسبة.

من هنا أيضاً نرى أن حكم الشيخ المتخذ بحق الزيني بعدما انكشفت بعض حقائقه في المسارات النهائية للنص قد سار بالمنوال القائم آنذاك على صفة

---

(577) العقوبة في الفقه الإسلامي ، أحمد فتحي بهنسي / 202 .

(578) عقوبة الإعدام بين الإبقاء والإلغاء ، ساسي سالم الحاج / 30 .

(579) ينظر: العقوبة في الفقه الإسلامي /136 .

(580) تجديد الحديث عن الرواية التاريخية / 84 .

التشهير،[581] وعلى حسب ما جاء في الواقع التاريخي.((فلما ورد الجواب علـى الشيخ بذلك أمر بإشهار ابن موسى في القاهرة ثم يشنقونه علـى بـاب زويلـة، فأخرجوا ابن موسى من زاوية الشيخ التي في كوم الجارح وهو ماش مكـشوف الرأس بكبر طاق وهو في الحديد ينـادى عليـه: " هـذا جـزاء مـن يـؤذي المسلمين")).[582]وتُعلِمُنا الرواية بذلك ((عندما شرع الشيخ أبو السعود في تجريس الزيني بركات على حماره، شهره في الطرقات راكباً بالمقلوب، قرر الأمير علان الدوادار الكبير شنقه على باب بيت قريبه محتكر الفول)).[583] فمثار الانتباه فـي هذا الإجراء ليس الإعدام، ما دام انه مقرر شنقاً، فذلك من الطرائق المعهودة، بل بمنحى إشهار الزيني – كما حصل أيضا مع سابقه علي بن أبي الجود– ((يركب حماراً بالمقلوب مبهدل آخر بهدلة)).[584]

ويرجع أصل هذه العادة إلى عهد الخليفة (عمر بن الخطاب) رضي الله عنـه حين أمر بتأديب شاهد الزور، وذلك بقلب ركوبه الدابة وتُـسويد وجهـه لقلبـه الحديث بشهادته.[585]ولا ريب ان الغرض من ذلك هو خلق فكرة الردع العـام، سعياً إلى القضاء على السلوكيات المشـينة.

والذي يبدو ان استئناف هذا الأمر في مجراه المشهر علـى عهـد موضـوع الرواية داخل في عداد المصدر القانوني المعني بـ((الأصل الذي يرجـع إليـه الشيء)). [586] مما يدل على انه ليس قانوناً مبتدعاً في نظام مجتمـع المماليـك المصري، وإنما هو مستند على أساس مُشرّع من ذي قبل.

---

(581) ينظر: الزيني بركات / 244 .

(582) بدائع الزهور / 10: 1056 .

(583) الزيني بركات / 263 .

(584) المصدر نفسه / 22 .

(585) السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية ، ابن تيمية / 120 .

(586) المدخل لدراسة القانون ، عبد الباقي البكري وزهير البشير / 78 .

ومما يجدر ذكره ان نداءات النص قد توزعت على العصرين، عصر السلطة المملوكية ثم عصر السلطة العثمانية، مع غلبة الحصة الكبرى للعصر الأول الذي احتوى أحداث الرواية عموماً فيما عدا الصفحات الأخيرة منها. وكان أول إعلام منبئ عن تغير السلطة هو:

((نداء يا أهالي مصر
ينهى إليكم الخنكار العظيم
فاسمعوا من خبأ مملوكاً شنق
من دارى على أموال مملوك شنق
فاسمعوا واعوا
نداء نداء
يا أهالي مصر
يا أهالي مصر
من دل على مكان طومانباي
له ألف دينار
من أحضره حياً او ميتاً
له ألف دينار
من حامي الحرمين، والبحار
سليم شاه الخنكار العظيم))[587]

تلت هذين النداءين نداءات متعاقبة تعلن عن إحلال النظام السلطوي الجديد، وهي تحتوي على مبدأي التعزيز بـــ(الإثابة المادية)، والتهديد بـــ(عقوبة الشنق)، مما يوجد له مثيل في كل زمن يشهد تحولاً سياسياً يحاول نشر لوائه الجديد على ارض الواقع المسيطر عليه عنوة.

---

(587) الزيني بركات / 265 .

ومن منطلق ان ((ما يقوم في أذهاننا من تصور للعالم مرتبط ارتباطاً تكوينياً بما تهيئه اللغة باعتبارها منتوجاً لهذا الواقع أصلا؛ وباعتبارها منتوجاً للممارسات الاجتماعية فيه كذلك))،[588] نستطيع من خلال هيأة النداء المسفرة عن جانب من جوانب التراث المصري ان نستشف الإشارة اللغوية المتداولة في كيفية بث الأخبار أولاً بأول، وذلك بالنظر إلى صورة خطابها – أعلاه – الموجه إلى الجماهير.فحيث الإشارة تمتلك القدرة على صوغ مادة المحتوى وطريقة استعماله اللغوي.[589] توقفنا دلالة ما توحي به الومضة الإعلامية (نداء نداء) التي لم نلحظ تكرارها مسبقاً في النداءات كلها سوى في هذا الموضع من مسار الأحداث، على ترجمة المعطى التداولي الذي تحمله والدال على الآتي:

- خطورة المستجدات التي ستُذاع، أو لنقل أهميتها العظمى المتطلبة درجة قصوى تسترعي الانتباه لها.
- إجابة تلهف الأنظار والأذهان المترقبة لسماع الأنباء بعد طول انقطاعها بسبب ظروف الحرب.
- توصيل الفكرة المعبرة عن طراوة يقين الخبر الذي سيقطع منفذ الإشاعات والتوقعات المترسمة في الأذهان بشأن نتيجة الحرب.
- العجالة في بث الأسس النظامية التي تقوم عليها الدولة الجديدة وتقديم الأهم منها على المهم، ليتم في البدء إنهاء جذور نظام المماليك السابق تماماً، وإخماد نار المقاومة الجهادية.

فضلاً عن ذلك لاحظنا أن من النداءات ما جاء بشكل متتالٍ يقرأ فيه المنادي (المذيع) نشرة إخبارية مفصلة كاملة؛ وقد بدا ارتباط هذه المتتاليات بحصول تغير

---

(588) مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي، محمد خرماش، الموقف الثقافي، ع9، س1997 / 36 .

(589) ينظر: في نظرية الإشارة والدلالة، سلام كاظم الأوسي،الموقف الثقافي،ع40 س2002 / 82.

في الشريعة السياسية، أو بما له مساس بتغير المناصب العليا أو نيابتها في نظام السلطة الحاكم، لهذا وجدنا اقتصار ثلاثة مواضع –فقط– على توالي خمسة نداءات تباعاً هي : 1– عند بيان شرائع الزيني للناس بعدما استقر أمره في منصب الحسبة. 2– عند نيابة عبد العظيم الصيرفي له في غيبته. 3– عند استيلاء سليم شاه على البلاد.

وأمامنا مقطع واصف لتتالي نداءات المحور الأول عبر ما جاء في تقرير عمرو بن العدوى. ((لم يحدث طواف المنادين من قبل، كل نصف ساعة، يتقدمهم طبل، وفي كل مرة ينقلون أمراً أو خبراً جديداً إلى الناس، ولكثرة ما قالوه من نداءات لم يكرر نداء واحد قط مع ان العادة جرت من قبل أن يردد النداء السلطاني أسبوعا كاملاً خمس مرات يومياً إلا في حالة وقوع حدث مهول)).(590) فهذا الوصف يقدم لنا صورة تخالف دائرة المألوف قبل مجيء الزيني إلى الحكم، وهو يعين الفوارق العرفية بينها وبين النهج الجديد في طريقة النداء المعبرة عن اختلاف ثقافي لافت للنظر. وإن عُدّت هذه الأشياء عموماً من الرتوش الفنية التي استخدمها الكاتب في نصه فلا نغفل دورها المسهم في خلق القدرة التصويرية للغته المبنية على أساس تاريخي يتواءم والنسق الروائي الذي اختاره.

ب– التقارير:

وهي من الوثائق المهمة التي اعتمدها النص والتي أكسبته طابعاً سرياً مقابلاً لصفة النداء الجهرية، إذ جاء تداولها منحصراً – فقط – بين أركان السلطة الاستخبارية المنوط إليها دور المحافظة على الأمن العام للدولة والقضاء على أي محاولة ترمي إلى زعزعة نظامها أو الانقلاب ضدها أو حتى انتقادها – كالذي لاحظناه مع ما جرى لسعيد الجهيني– .

ومن جهة ان ((الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ الأكثر تفصيلاً

---

(590) الزيني بركات / 101 .

وصدقاً في استجلاء ما حدث في التاريخ))؛[591] بالاستناد على اللغة التـــي عـــن طريقها تتكون نتائج ملاحظاتنا ومعايشتنا لتلك الأحداث؛[592] فقـــد لمحنـــا فـــي استخدام وثيقة التقرير وجهاً فنياً يحاول الكاتب من خلاله إثبات واحدة من نزعات تلك المصداقية التي يمكن ان تخيل لنا بعض مواضعات نظام إدارة المماليـــك، إذ بحسب اطلاعنا على عدة أجزاء من مؤلَف ابن إياس لم نشهد وجود مثـــل هـــذا النمط من الوثائق.

أما في الرواية فقد علمنا أن شخصية البصاص الاعظم (زكريا) هو المشرف العام عليها، والذي يبدو ان الغيطاني ابتدع هذا النمط منفذاً فنياً، كي يبـــيّن فيـــه العداء السري بين المحتسب ونائبه بما ينسجم مع سرية ما يُرفع من تقـــارير. ((أخيرا ها هو مبروك، يحمل لفافة أوراق، طال ترقب زكريـــا لوصـــولها، فـــي الصباح سلمه مبروك تقريراً عاجلاً، أعده مقدم بصاصي القاهرة، يحوي حركـــة الزيني بركات، كيف انتقل من بيته أول الفجر بصحبة طالب أزهريٍ إلـــى كـــوم الجارح، قضى مع الشيخ زمناً، خرج بعده من البيت، ومع أول مجيء الـــشمس إلى الحواري والدروب، طاف مناد جديد لم يسمعه الناس من قبل، قيل: انه احـــد خدم الزيني، نقل إلى أهل المدينة ما عزم عليه الزيني بركات من ذهـــاب إلـــى الأزهر الشريف، عنده كلام سيعلنه على الخلق)).[593]

فالذي نراه أن صبغة التقرير مفصلة بترقب دقيق، لكن التفصيل قـــد طوتـــه عبارات مختصرة للغاية، ولم يكن الاختصار هنا إلا بقصد دفع الأحداث بـــشكل سريع وصولاً إلى المطالعات التي تتواكب أهميتها مع تقدم الخطـــوط الـــسردية للرواية، كما يتبين في التقرير المكلف برفعه عمرو بن العدوى واصفاً تباين ردود

---

(591) الرواية التاريخية ، جورج لوكاتش ، ت: صالح جواد الكاظم / 7 .

(592) التأويل واللغة والعلوم الانسانية، هانس جادامر، فصول، مج16،ع4 ، س1998 / ج2: 342.

(593) الزيني بركات / 59 .

الأفعال على ما جاء في مضامين النداءات التي أطلقها رجال الزيني والتي أنبأت عن برنامج سياسته الجديدة. ونقتطف من هذا التقرير بعض ما جاء في نقاطه الخمس. ((أولاً: كثر الدعاء بعد النداء الأول والرابع للزيني بركات، وكثر الكلام الطيب من سائر الأفواه، خاصة النساء اللواتي رحن يهتفن ويهرجن ويصحن "أدام الله ايام الزيني")).(594) فهذا رد فعل ايجابي، وايجابيته طبيعية لان النداءين أقرت فيهما النية بمنع الاحتكار ورد المظالم إلى أهلها. أما ((ثانياً: سمعت بأذني ثلاثة رجال في قهوة (لانضى)، أحدهم أعرفه واسمه فتوح الاسكندراني من سكان باب الشعرية، عنده معصرة زيوت، وله من العمر خمسة وخمسون عاماً، يقولون كلاماً له طعم آخر، إذ أبدى فتوح الاسكندراني شكاً وريبة في نداءات الزيني(.......) وفي مقهى آخر صاح رجل اسمه أبو غزالة في مصبغة بحارة الميضة، "حقاً ومتى كان أحد الحكام يظهر العدل ؟")).(595) فقد اتضح أن هناك تخمينات تتردد في أذهان بعضهم، وما زالت ترفض الاعتقاد بصدق نية انتهاج هذه السياسة، مما يعطينا دلالة على أن واقع حال الناس في ظل النظام القائم سيء جدا ولا يُتوقع معه أي خير وإن ظهرت بوادره فربما تكمن وراءها غايات أخرى.ولكي يقوم الروائي بجعل القارئ متواصلاً مع الماضي في روايته فإنه يستعين بخياله على تجسيد معالم العصر الذي يروي عنه، بما يوهم انها جزء من مظاهر الحياة آنذاك.(596) وحين يتم تحقيق مثل هكذا إيهام، يصبح من المؤكد ((بأن الموثوقية التاريخية لواقعة ما ستضمن فاعليتها))(597) في النص، مع الحفاظ

---

(594) الزيني بركات / 102 .

(595) المصدر نفسه / 103 .

(596) الروائي التاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني / 180 . وينظر: الرواية جنساً أدبياً / 128 . والرواية.والتاريخ، طراد الكبيسي، عمان ، ع118 ، س2005 / 36 – 37 .

(597) الرواية التاريخية / 452.

على فاعلية لبوسه الفني.[598] وقد اقتضى تصوير العالم السري لدولة حاكمة في زمن سالف لزمن انتاج الرواية بأربعة قرون وزيادة أن يشكل الغيطـاني وثيقـة التقارير بطريقة فنية موحية بامتثال وجودها في ذلك العـصر، فنراهـا محـددة بواحدة أو اثنتين من هذه الضوابط، (وقت الإصدار، جهة الإصـدار، الطـرف المستلم)، كما يتمثل في التقرير الآتي: ((عاجل

إلى مقدم بصاصي القاهرة

في يوم الاثنين، في الصباح، حيث خرج الخلق يحتفلون بشم النسيم، يمارسون اللهو والفرجة، رأيت سعيد الجهيني، وفي الحال تواريت عنه، لم يكن بمفـرده، إنما تصحبه امرأتان، إحداهما كبيرة السن، اقتفيت خطواتهما، من باب الخلق إلى حدائق بولاق، وهناك لحق بهما شيخ معمم اسمه ريحان البيروني، اعلـم بتـردد سعيد على بيته (...)، وسماح هي ابنة الشيخ، وقد امضيا اليوم كله في حـدائق بولاق، انفرد سعيد بها مرتين، حدثها وحدثته، وسوف أتابع مايستجد.

عمرو...))[599]

أول التفاتة ينجذب إليها النظر الترسيمة الشكلية للتقرير:

– (عاجل) وهي كلمة تحمل دلالة النبأ المهم والطارئ المنقول حال معرفتـه على الفور، نراها في الجانب العلوي الأيسر.

– (الطرف الموجّه إليه) وهو مكتوب بحجم أكبر وأعمق يتوسط مسار الخط، مما يدل على رفعة مكانته السياسية الآمرة على ضوء التوجيهـات العليـا مـن زكريا.

– المضمون النصي الذي ستستأنف فيه تفاصيل المستجدات بأدق ما يمكن.

---

(598) ينظر: نظرات في الرواية التاريخية، الأفق الجديد، ع15 ، س2002 / 13 .

(599) الزيني بركات / 166 .

– التذييل المتكون من كلمة واحدة (عمرو) تشير إلى الطرف المأمور بإعداد التقرير.

وفيما يعنيه هكذا إطار للتقرير أو تصويره على هذه الشاكلة أن الروائي أراد أن يجر القارئ إلى منعطفات يتعايش فيها مع أرصاد اللغة التراثية التي يتناولها موضوع الرواية.

وتكوين الانطباع لدى القارئ بحقيقة ما يقرأ عبر ما تمليه عليه مقدرة الكاتب الإبداعية هو أمر معكوف على ((أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني)).[600] وقد بدت لغة التقرير المصطبغة بالكتمان موافقة– من حيث الماضي– طبيعة الأوساط الإدارية الصارمة آنذاك، وهي في الوقت نفسه يمكن أن نصفها بالوليدة.

ج– الرسائل:

لكي يتجلى في النص قيام مادته على مستندات شرعية ثقافية معينة يتطلب الأمر تحديد مدى اشتغاله على آليات حركية المجتمع الذي يصوره، وكيفية نقله للمظاهر التي تتعلق بالثقافة السائدة فيه والتي تعتمد على مجموعة من الأشياء والدلائل القابلة للفهم.[601]

وتأتي الرسائل مكملة لانتظام الرواية في ظلال البنية الثقافية المنتمية إلى تراث المجتمع المصري. وهي تنهج البناء التقليدي العتيق للرسائل، فتشير إلى عناصر ثلاثة: ديباجة، تخلص ، موضوع.[602] علماً أن هذه العناصر لم يسرِ قوامها الكلي في جميع ما جاء من رسائل، فبعضها مدبج مطلعه بالشهادة أو بالصلاة على النبي أو بالبسملة، ومنها ما خلا من الديباجة، وأخرى أقحم

---

(600) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي / 117 .

(601) ينظر: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال / 72 .

(602) ينظر: الزمن الروائي / 29 .

موضوعها مباشرة بين السطور نظراً لضرورتها الملحة التي استوجب الواقع الحدثي بأن لا تدع لها الرواية مجالاً مخصصاً في صفحات منفردة وإنما تقدم انبثاقها المُلزم في الحال لأمر طارئ، كالرسالة التي بعثها زكريا إلى طومانباي والتي أنقذ بها حياة الزيني.

ولكن مع هذا فقد التزم البناء العام للرسائل بتثبيت اسم المُرسَل إليه في العنوان، وتثبيت تاريخ الرسالة ثم اسم المرسِل في التذييل الذي ينتهي به نصها،((كأنها أوراق عمل في ملف أو سجل تاريخي)).[603] مما يمكن أن يجمله هذا التقديم المتداول للرسائل الواردة في الرواية.

جهة الرسالة	تاريخ الرسالة	مبعث الإرسال :	المضمون
زيني بركات بن موسى الحسبة الشريفة	عاشر شوال 912 هجرية	كبير بصاصي السلطنة الشهاب الأعظم زكريا بن راضي	بادرة تعارف شخصي، وضرورة اتباع الأصول الدارجة في نظام النداء
إلى السلطان والأمراء	التاريخ نفسه	كبير بصاصي السلطنة" الشهاب زكريا بن راضي	" التحريض على الزيني، وبيان عواقب ما يقوم به من مخالفات للنظم القانونية.
إلى كبير بصاصي مصر الشهاب زكريا بن راضي له السلام	ليلة الثلاثاء سابع ذي القعدة 912هـ	(متولي حسبة الديار المصرية) والي القاهرة الزيني بركات بن موسى	صورة مفصلة عن الشرائع التي ستُتبع، وطلب المساعدة في إعداد منهجية سياسية جديدة

(603) الزمن الروائي / 30 .

جهة الرسالة	تاريخ الرسالة	مبعث الإرسال	المضمون
إلى الزيني بركات بن موسى متولي حسبة القاهرة والديار المصرية	/	(ديوان سر كبير البصاصين ونائب المحتسب) ونائب والي القاهرة ونائب والي القاهرة و دمياط	معلومات دقيقة عن الشيخ ريحان البيروني إلى " ختم "، (زكريا بن راضي)
إلى بلاد المغرب، وصاحب وملك الحبشة، وأمير البندقية، والهند والصين	القاهرة جمادى الأول 922هـ	ديوان بصاص السلطنة	اجتماع سري لتدارس أساليب البص المتبعة في نظام كل دولة

تستثنى من هذا التداول المعهود في كتابة الرسائل الرسالة التي نقلت النبأ العظيم المتعلق بفاجعة جيش المماليك، إذ وجدناها قد عنونت وختمت – فقط – بذكر الباعث لها (نائب الشهاب الأعظم المختص بأحوال ابن عثمان وأموره)، وربما كان تعليل ذلك بأن أصبح الأمر معلوماً للقارئ أن أي مكتوب موجه من نائب الشهاب فهو – بالتأكيد – مقصود إلى الشهاب. وثمة إشارتان في العنوان يمكن أن توحيا بمضمون المكتوب قبل قراءته، الأولى: اختصاص النائب –مع تضمن دلالة وجود أكثر من نائب للشهاب– بمتابعة أخبار ند السلطان الغوري، بمنظار ترقب التقائهما في معركة حاسمة لأحد الطرفين، إذ ان ما له علاقة بأحوال أحدهما لا شك في ارتباطه بأحوال الآخر، حتى إن غابت أي منهما حتماً ستسعف نظيرتها بالمطلوب ، وقد رأينا فائدة ذلك عندما انقطعت أحوال الغوري وجيشه لاضطراب الأوضاع وتأزمها فجاءت هذه الرسالة لتحسم اللغط الشائع بفضل توكيل زكريا لنائب مختص بأخبار ابن عثمان. والثانية: إيحاء العبارة

المسجلة (مصيبة كبيرة) بإيراد ما هو سيء ولا يطيب له الخاطر.

وتؤسس الرسائل ذائقة فنية مشابهة لطبيعة الدال الثقافي المتبع في التقارير ومتفردة عنها في الوقت نفسه، إذ تنقل الوثيقتان متابعات إخبارية قد كُتبت بالأسلوب عينه وبالتكوينات الشكلية المماثلة، وقد علمنا أن صفة التقارير سرية بحتة، أما الرسائل فنلاحظ تعدد لون صبغتها على أكثر من وجه، فتارة يُستحضر ذكرها ضمن مجموعة من النداءات المتتالية، ثم ترد في موضع متأخر عنه،[604] مما يعطيها معنىً متجلياً للعيان يغاير صفة التخفي، وتارة تخيم عليها هذه الصفة تماماً حين يرتبط نصها بجهاز البص المهيب.

((سري لا يطلع عليه مخلوق

رسالة أعدت بمناسبة اجتماع

كبار البصاصين في أنحاء الأرض

وأركان الدنيا الأربعة في القاهرة

(...) اعد في ديوان

بصاص السلطنة المملوكية

وتلاه الشهاب الأعظم))[605]*

والشكل العمودي الملاحظ يصور في مخيلتنا أن الرسالة قد كتبت بالفعل في بطاقة دعوة للحضور إلى القاهرة ، إذ لم يكن خط الكتابة أفقياً على حسب عرض الورقة العادية التي كتبت بها بقية الرسائل.

ومن خلال هذه الوثيقة أيضاً اطّلعنا على معلمين مهمين: وجود عامل الترجمة الحضاري، كما هو مبين في المطالب الأربعة التي ذُيلت بها تفاصيل الاجتماع الخاص بالرسالة أعلاه، التي تفنن الغيطاني برسمها الموحي على أنها كتلوكات

---

(604) ينظر: الزيني بركات ، عنوان الرسالة في ص99 ونصها في ص151 .

(605) الزيني بركات / 222 . * ذُكر تاريخ الرسالة في أسفلها .

مبرمجة لكل مطلب وموزعة على عدد الحضور القادمين كل بحسب لغته الخاصة، وذلك بناءً على إشارة زكريا الكلامية.((أعددت ملاحق خاصة جدا حول عدة مشاكل نواجهها سأقوم بتوزيعها عليكم، كل منها مترجم إلى لغات حضراتكم)).[606] لكن بعد أن تم التوزيع في ختام الاجتماع لم نلمح تسميتها بـ(الملاحق) بل وضع كلمة ذيل مع الرقم في الطرف الأعلى الأيمن ، وقد كان من الممكن ان يكتب (ملحق (1)، ملحق (2)، ملحق (3)... بدلاً من ذيل (1)، ذيل(2)...)،[607] ولعلّ ما يُفهم من ذلك إرادة بقاء وحدة هذا الاجتماع في إطار رسائلي موثق. المعلَم الآخر استخدام الحمام الزاجل، وهو ((ضرب من الحمام يرسل إلى مسافات بعيدة بالرسائل)).[608] والذي دل على موجب هذا الضرب في الرواية هو الموضع الحدثي المذكور فيه،((نبذة مرسلة بالحمام الزاجل إلى الزيني))[609] تختص بالتعريف عن الشيخ البيروني، إذ كان الزيني في هذه الأثناء مسافراً خارج القاهرة.

د- الفتاوى:

حول قضية الفوانيس التي أعلنت نداءات رجال الزيني عن أمر تعليقها أمام كل حارة ومنزل وقصر في القاهرة، والتي أثارت جدلاً عمومياً بخاصة في الوسط السياسي، انبثقت مجموعة من الفتاوى التي أدلت بموقف شيوخ الدين من هذه القضية، إذ يمكن عدها نقلاً رمزياً لنظرة موضوعية مطلة على واقع ديني متماهٍ مع مصالح المتنفذين في الدولة، بدليل تخلل هذه الفتاوى إيراداً آخر لمجموعة من أقوال الأمراء الكبار بالشأن نفسه.

---

(606) المصدر نفسه / 233 .

(607) ينظر: المصدر نفسه / 235 – 238 .

(608) المعجم الوسيط / 1: 389 ، وينظر: لسان العرب / 11: 301 ، وتاج العروس / 29: 115 .

(609) الزيني بركات / 169 .

إذ إن من الموضوعية ما تتجسد معطياته في إمكانية التعبير الفلكلوري النازع إلى سياقات وأبنية فنية تقف وراء كواليسها فهماً لحقائق الواقع الذي يرمز صداه الموضوعي إلى حاضر كتابة النص.(610)

وقد جاءت الفتاوى كما يأتي:

((فتوى قاضي قضاة مصر:

" الفوانيس تذهب البركة بين الناس "

(..) قاضي الحنفية يقول رأيا مخالفا:

الفوانيس تطرد الشياطين ، وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء.

قاضي القضاة بالديار المصرية:

" خرج أحد كبار العلماء عن الحد، خالف الأصول ونفى الفروع بانحيازه إلى صف الفوانيس")).(611)

دحض الأخير ما أدلى به قاضي الحنفية، بل عده من المتعدين للحدود مع أن رأيه يقرب إلى الصحة؛ لأن الشياطين تحب المكوث في الأماكن المظلمة، في حين ان عالم الإنس يميل بطبيعته الفطرية إلى النور ويستأنس به. كما ان توضيح قاضي الحنفية الفائدة من الإضاءة في كشف إساءات الأمراء إلى الخلق قد وضع اليد على السبب الرئيس المعني بتفسير معارضة الأجواء السلطوية ورفضها للفوانيس؛ تحسباً لقيام أي فتنة تضرب أهدافها ومصالحها، وتحوطاً من نتائج أكيدة مترتبة على قيام هذا الأمر. ذلك هو ما دل عليه بعض ما جاء على لسان الأمراء عند مقابلة السلطان.

---

(610) ينظر: من تجريد الواقع إلى تشكيله (قراءة في رواية روح محبات لفؤاد قنديل كنموذج لأدب الواقعية السحرية) ، أمجد ريان ، القصة ، ع104 ، س2001 / 85 .

(611) الزيني بركات / 111 – 112 .

((الأمراء الكبار يطلعون إلى القلعة

(...) " مثل هذا الأمر لا يبتدعه إلا إنسان يبغي نشر الفتنة.. والفجور"

" طغلق"

" إنارة المدينة وسهر الليالي على ضوء الفوانيس أمر جارح للهيئة، ومهين للسلطنة" "قنبك"

(...) "هذا حق.. هذا تمام.. "كافة الأمراء"

قاضي القضاة عبد البر:

"سجل قاضي الحنفية سابقة خطيرة لم تحدث من قبل ، خالف رأينا ، قال .. لا.. وهذا حدث مهول)).(612)

فعلى الرغم من الخلافات القائمة بين صفوف رجال السلطة (الأمراء)، إلا ان توحد رأيهم الرافض واشتراك كلمتهم التي وافقها قاضي القضاة – تواطؤاً مع معارضتهم – هو دليل آخر مؤكد صواب فتوى قاضي الحنفية، ذلك ان الإنارة ستهدد – بالفعل – مركزية نفوذهم الذي إن تلاشى تقوضت معه أركان الدولة شيئاً فشيئاً. لهذا سنرى في وثيقة المراسيم تجاوب السلطان معهم بناءً على إدراك ورود هذه الحقيقة التي سيعمم أثرها على الجميع.

هـ- المراسيم:

وهي توجب الاحترام والتنفيذ الإداري على الفور، بوصفها اللغة المعبرة عن جلالة المقام الصادرة منه، بحسب ما تشير إليه عنواناتها المتصدرة لها من جانب، وأساليبها الإنشائية القاضية بصيغة الأمر من جانب آخر، كما يأتي:

- **مرسوم شريف** : القرار فيه صادر من قلعة الجبل التي تتمركز فيه السلطة العليا، وهو يقضي بتولية الزيني بركات حسبة القاهرة.(613)

---

(612) الزيني بركات / 112 – 113 .

(613) ينظر: المصدر نفسه / 29 – 30 .

- **مرسوم سلطاني** : جاء الأمر بأن ((يقصى الشيخ سعيد بن السكيت عن مذهبه كقاض لمذهب الحنفية)).[614]
- **مرسوم سلطاني** : تقرر فيه أن ((تبطل عادة الفوانيس.. ويزال ما علق منها، وكأنها لم تكن)).[615]

إن الشكل الظاهر لهذه المراسيم يعيّن الاستفهام حول سبب الاختلاف النوعي لعنوان المرسوم الأول عن نظيريه المشتركين في العنوان نفسه ؟

يمكن أن نلتمس العلة في ذلك من خلال ربط العنوان بالمضمون السياقي لكل منها ، فالتوسم بوصف(الشريف) يشير– فضلاً عن شرف المُصدِّر وعلو مكانته– إلى عظم شأن القرار الذي يحتويه، ومن ثم إلى شرف القدر الكبير المرتبط بمنصب الحسبة وهيبة شاغلها على حسب ما يمليه النظام الاجتماعي آنذاك. وبوصفها مرتبة وظيفية تختص بكل أمرٍ جليل سياسياً واقتصادياً ودينياً، يمكن انعكاس دلالة الشرف وجلالة القدر علىّ مَن يتسلمها أيضاً، وما يؤيد ذلك هو تضمن القرار ثناءً واضحاً على شخصية الزيني الموفورة بالمكارم والصفات الحسنة وتوصيته الالتزام بها في الوقت نفسه.

فضلاً عن ذلك نلمح الصيغة التقريرية المباشرة التي جاءت في نهاية المرسوم، ((هذا ما رأيناه، وبه أمرنا)).[616] فلفظة الأمر المعنية بـ((طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء))[617] قد صُرح بها؛ وهو ما لم يكن في المرسومين الثاني والثالث اللذين تحدد كل منهما في سطر واحد فقط.

ومن وجهة نظر مطروحة، يبدو ان هذين المرسومين قد تأثرا بالتجاور النصي

---

(614) المصدر نفسه/ 117 .
(615) المصدر نفسه / 118 .
(616) الزيني بركات / 30 .
(617) جواهر البلاغة / 49 .

الذي انبثقا في ضوئه، لان كليهما جاءا على ضوء مجموعة مـن ردود الأفعـال المثارة حول القضية التي أشير إليها في وثيقة الفتاوى، فالمرسوم الثاني المتعلـق بإقصاء قاضي الحنفية هو نتيجة قرارية أصدرت ضد فتواه التي خالفت الـرأي العام القائل بإلغاء هذا الأمر؛ وقد تبعت المرسوم نبذة من رسـالة مبعوثـة مـن قاضي قضاة مصر إلى السلطان تبارك هذا القرار. وكذلك المرسوم الثالث الـذي تلا صدور الثاني مباشرة والقاضي بإبطال الفوانيس ، إذ أعقبته نبذة من رسـالة وجهها أمراء الدولة وأكابرها إلى السلطان تبارك له ذلك أيضا، الأمر الذي يشير إلى التناقض الموجود في صفوف الطبقة السياسية، والوقوف ضـد أي مبـادرة إصلاحية تحاول التخفيف من وطأة المماليك، فقد يكون في إضاءة أحياء القاهرة وطرقها بالفوانيس ليلاً بداية ملهمة لكشف ممارسات ظلمهم وطغيـانهم.(618) إذن يمكن ان نفهم انفراد المرسوم الأول بوصف (الشريف) كان نتيجة لتعلق مضمونه بموضوع الحسبة ذي الشأن الكبير والمهم في نطاق المجتمع والدولة ؛ في حـين تعلق المرسومان السلطانيان بموضوع يعدّ ثانوياً بل هامشياً بالقياس إلـى الأول؛ علماً أن المراسيم الثلاثة قد صدرت من جهة واحدة تجسدها جلالة (السلطان).

و- الخُطَب:

من مكملات الأرشيف الذي قامت عليه الرواية خطب الجمعة الممتـدة علـى مسارات أحداثها التاريخية، وهي تعد من الخطابات الاشهارية (الدينية / السياسية) التي يتحدث فيها الخطيب السياسي أمام الناس وجهاً لوجه، مع الإعلان عن نيـة إلقاء الخطبة قبل موعدها سلفاً، إلا إذا كان الأمر طارئاً من قبيل رد إشاعة مـا، فقد ((أشيع أن الزيني ينوي الجمع بين القضاء والحسبة، ورد الزيني على هـذا بركوبه بغلته وتوجهه إلى جامع الأزهر لصلاة الجمعة، خطب في الناس نافياً كل ما يتردد عنه ، قال ان الحسبة تقتضي منه وعياً ويقظة، فهل يتحمل عبء الجمع

---

(618) ينظر: الزمن الروائي / 32 .

بينها وبين مهام أخرى، هلل الناس له، كبروا، حاولوا تقبيل عباءته)).[619] وهـذا دال على ان للخطبة دوراً كبيراً في تأسيس تأييد شعبي موسع للخطيب، ولا سيما إذا كان قاصداً استقطابه من أجل هدف ما، وبالطبع لا يكون له ذلك إلا إذا عُرف بقوة التعبير، وشدة التأثير في اكبر قدر ممكن من الناس بمختلف الفئات والشرائح التي تضمها جموعهم المحتشدة الحاضرة للاستماع إليه. إذ الخطابة ((صناعة علمية يمكن معها إقناع الجمهور فيما يراد تصديقهم به بقدر الإمكان)).[620] وعلى الخطيب في هذه الحال انتقاء طرائق خطابية مميزة تجتذب إليها عقول شتى.

ولا يعني الأمر ما يخص كلمات اللسان فحسب، بل يشمل كل ما تنتجه الممارسة من أشياء وإيماءات أو كلمات تحتاجها شعائرها المندرجة ضمن دائرة الأشكال الثقافية التي من خلالها تتحبّذ بعض نماذج الشخصيّة إلى الجماعة، اعتماداً على كون هذه الدائرة هي إحدى طرائق التفاعل الحثيث بين الفرد ووسطه الثقافي.[621] من هنا لاحظنا أن الزيني قد تخير من بين الصلوات صلاة الجمعة بوصفها شعيرة دينية معروف وجوبها في كل أسبوع بتجمع المسلمين في الجوامع لأداء الصلاة والاستماع لما يقال من على المنابر.

ولم تكن خطبه وعظية وإنما سياسية، أبرزها خطبته في الجامع الأزهر التي جاءت بروايتي الرحالة والجهيني على اثر ما شهداه فيها، فعلى رواية الأول ((لم يتحدث ابن موسى إلا بعد هدوء الضجة "(..)

أنتم أخوتي .. يا أخوتي ..

هل سرقت واحدا منكم ؟؟

(تآلفت الحناجر.. تسد الفراغ ..)

---

(619) الزيني بركات / 108 .

(620) الجديد في الحكمة، سعيد كمونة / 1: 198 .

(621) ينظر: مدخل إلى علم الإنسان/ 92 . (عن النت) .

حاشا لله .. هل أتيت فاحشة ؟؟

لا ..

هل ظلمت واحدا منكم ؟؟

وتداخلت الأصوات، علت ، رأيت ابن موسى يشير بيديه(...) وفي لحظة بعينها، قبل تهليل الناس، انطلقت صيحة من أقصى المسجد ، انطلقت في هفوة صمت، تخللت حديث الزيني .. " كذاب... " هنا لم يصدق ابن موسى، صوت نشاز، لم أخف تعجبي)).[622]

ففي الخطبة استدرار لقلوب الحاضرين عبر النزوع إلى نمط الاستجواب الحواري الفاعل؛ بيد انه لم يكن مردود هذه الايجابية بنسبة متكاملة تماماً، بل توفرت على إيحاءين يعكسان اتجاه المردود بشكل سلبي، إذ يعبر اختلاط الأصوات وتداخلها من دون الوصول إلى الإجابة الصريحة الواضحة عن السؤال المطروح بشأن استفهام الزيني عن ظلمه لأحد من الخلق عن عدم الاتفاق على رأي قاطع تتآلف فيه الحناجر كما ألفناها في الإجابة عن سؤاليه الأولين؛ لتأتي الصيحة المكذبة لمصداقية ابن موسى دالاً آخر على السلبية. وقد بدت معضلات هذا الدال قوية من خلال تخير انطلاق الصيحة من مكان قصي، حيث الصدى أقوى صوتاً واضمن شمولاً لأسماع الحاضرين، إذ لو كان الانطلاق منبعثاً من الصفوف الأمامية أو من مكان قريب إلى الزيني لحكر سماع الصيحة على مجموعة قليلة من دون الجالسين في الأخير. ثم ان تخير توقيت الصيحة في برهة الصمت القصيرة جداً كان له أثر في اختصار الصيحة بكلمة واحدة مدوية لجو الخطبة، وبشكل متلائم مع طبيعة تعبير الرحالة عن ذلك الصمت بالهفوة التي تدل على إيقاع الزيني نفسه في جُبها، فلولا هذا التخير المناسب لضاعت الكلمة متلاشية.

---

(622) الزيني بركات / 200 – 201 .

أما على رواية الجهيني فقد نُقلت الحادثة عينها بمنظار توسمت فيه النزعة الصوفية.

((" أنت تكذب .."

أهو الصدى ؟؟ أبدا . ربما. عجيب. محير. أصوات أخرى حز الخوف فيها لكنها تنطق معه في حس موحد شهيد ..

" أنت تكذب . "

" أنت تكذب . "))[623]

إذن في تكرار المشهد تأكيد على حدوثه بين الجموع التي آزرت موقف القائل المتصدي للظلم بـ(نطقها معه في حس موحد)، لكن مما يبدو أن عامل الخوف من عاقبة المصير هو الذي كتم على حسية أصواتها، فأحالها أصواتاً منطوقة لكنها غير مسموعة ، وطبعها بالدلالة الحية الميتة التي تحملها لفظة (الشهيد).

وهذا يدل على أن التوحد الحسي هنا قد جبل تآلف الحناجر التي أوردها الرحالة على قلب فعلية المعادلة ضد الزيني وليس في مصلحته.

ثانياً: الأزياء:

يعير الملبس الذي ترتديه مجموعة بشرية معينة في مجتمع ما عن واحد من مظاهر حياتها الثقافية، وهو لا ينفك عن ارتباط نسقه بالتصميم المتداول أو المتعارف عليه في نظامها، والذي يقف نظيرا للنسق اللساني من حيث التواصل.

فقد رأى *(بارث)* أن الدلائل والعلامات لا توجد إلا بقدر ما يتم الاعتراف بها،[624] وأن مفاهيم (سوسير) (اللسان والكلام / الدال والمدلول / التقرير والإيحاء /...) هي أدوات إجرائية من الممكن تطبيقها على الأنساق غير اللسانية، كالطعام واللباس والأثاث وما إلى ذلك، فكما هو الحال في وجود العلاقة الجدلية

---

(623) الزيني بركات / 213 .

(624) درس السيميولوجيا ، رولان بارط ، ت: عبد السلام بنعبد العالي / 13 .

بين اللسان والكلام على الصعيد اللفظي، أيضا على صعيد المظهر اللباسي تكون العلاقة قائمة بين الأزياء ومستعمليها، حيث التصميم يعد بمثابة معطى غير ثابت بالنسبة إلى مرتدي الزي، لإمكانية تغيير شكله بحسب مواضعات الوسط الذي يكون هو فيه، وبحسب التغيرات الاجتماعية الطارئة عليه أو ما يسمى بـ(الموضة).[625]

من هنا كان التغيير الحاصل في نظام الأزياء محمولاً على دأب خاصيته النوعية إلى الانزياح عن المعيار أو القاعدة المتبعة في أصول عرف سابق، فهو نظام لظاهرة اجتماعية متوجهة إلى التغير لا إلى البقاء ، ولما كان من الصعب أن يتعامل الزي مع نظام قار يقيده في ثبوت معياري، بدت علل تخليه عن ذلك الثبوت وهجره إلى التجدد الآخذ بأسس اللااستمرار أو اللادوام غير مفهومة – عادة– لدى نسبة كبيرة من الجماعة التي يتم لها التغيير في أعرافها، من ذلك مثلاً ان تغير ألوان الملابس من لون إلى آخر قد لا يمليه – في نظر الكثيرين – غير سبب داع للاعتقاد بأن الأول أصبح قديماً والثاني هو الجديد، وهذا بدوره راجع إلى نزعة الثقافة البشرية العامة.[626]

لكن عندما يوضع هذا التغير في نص أدبي لا يبرح فهم الأمر عشوائياً، بل ينبغي دراسة ظاهرته بناءً على فهم المعنى الذي يحتويه الزي، ومعرفة ما إذا كان هذا المعنى يعبر فعلاً عن مقاصد متلائمة مع الحدث المعيش.

والداعي إلى قيام الفهم على هذه المعرفة هو ((ان متعة القارئ لا بد ان تعتمد إلى حد ما على مقدار وضوح الرؤية التي يستطيع بها ان يتخيل التفاصيل))؛[627]ومن ثَمَّ لكي يصل إلى فهم الدلالة العميقة التي تقف وراء ظاهرة

---

(625) ينظر: الدلالات المفتوحة، / 79 . ومعرفة الآخر / 97 .

(626) ينظر: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 309 .

(627) قراءة المسرحية ، رونالد هيمن ، ت: مدحي الدوري / 67 .

تشكيل الزي واختلافه، عليه ان يعي ان ((تغيير موقع الزي من نسق إلى آخر يؤدي حتماً إلى تغيير في دلالته)).[628]

وأول مؤشر جزئي يطلعنا على هذه العلامة في أنموذج دراستنا هو ما جاء به الزيني من مستجدات. ((له قواعد لا بد من مراعاتها، الالتزام بها، أحياناً يمنع النساء من ارتداء أزياء معينة، ربما منعهن من الخروج إلى الطرقات لتزايد عبث المماليك في بعض الفترات)).[629] فهنا قد أشار فعل المنع إلى ترك قيم اجتماعية والأخذ بقواعد لم تكن مألوفة؛ ولو وقفنا على التعليل الظاهر لهذا الفعل من باب الحفاظ على حرمات النساء لوجدناه مقنعاً بالنظر إلى الوظائف الموجبة على عاتق المحتسب، لكن مقارنة مع النية المقصودة والهدف المنشود نتلمس تعليلاً خفياً يفيد التضييق على المماليك والحد من تماديهم وفسادهم، من باب الإعلاء من شأن الزيني الخاص بين الخلق، وزيادةً في وثوقهم بحرصه على الرعية، والتبجيل بسيرته الحسنة في أنظارهم.

في صورة أخرى تفصل لنا الزي الذي كان يلبسه علي بن أبي الجود قبيل القبض عليه ببرهة زمنية، نلمح دلالة تعتريها رمزية الألوان التي اشتملت عليها.(("سالمة" امرأته الثالثة ، بدأت تخلع عنه ثيابه، عباءة زركش سوداء حفت بالقصب والذهب، عمامته الصفراء الكبيرة الملتفة بشاش لونه أبيض، مثلها لا يرتديها إلا الأمراء مقدمو الألوف، سمح لعلي بن أبي الجود بارتدائها منذ سنة، ينحني بها أمام السلطان، يجالس الأعيان، يشق بها في المواكب، ومعروف " لم تخلق العمائم الكبار لأي إنسان"، لا يجرؤ أي شخص على لبسها في حضرة من له المقام ورفعة الشأن، منظر العمامة فوق رأسه يوغر قلوب الحساد، يوقظ

---

(628) تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي ، حيدر جواد كاظم ، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة / 73 .

(629) الزيني بركات / 9 .

النميمة، يحرك الدسيسة، علي بن أبي الجود لا يبالي، يتعمد التجول بها، وتحسسها، وإبرازها، وإمالتها إلى الخلف، والى قدام، بالذات في أوقات حديثه إلى الأمراء الكبار، حذره بعض الأصحاب ألا يزهو أو يختال بعمامته في حضرتهم)).[630]

في هذا المقطع تصميم تضافرت فيه عناصر عديدة: (اللون، الشكل، الحجم، الهيئة)، وهو خاص بزي انصبت درجة رقيه على جزأين يمكن أن تتمظهر بهما الصورة المرئية للرداء الخارجي الذي يضم غطاؤه أعضاء الجسم عموماً، هما (العباءة والعمامة)، وقد بدا التركيز على الثانية اشد عمقاً من الأولى، بوصف (العمامة) ترجماناً لبعد معنوي كبير ذي وقع ثقافي تتبين من خلاله مكانة الشخصية ومرتبتها في المجتمع آنذاك، ولاسيما ان سياقها الوارد قد أسهم كثيراً في توجيه هذا المعنى وتأويله بملاحظة تخصص لبسها بـ(الأمير مقدم ألف) الذي يمثل أعلى درجات الأمراء الشاغلين لأهم المناصب،[631] كما تعد رتبته أعلى الرتب العسكرية في طبقات الجيش المملوكي، إذ تكون له الإمرة على مئة فارس، وهو مقدم على ألف فارس في وقت القتال.[632] من هنا كان وضع هذه العمامة على الرأس إشارة بارزة إلى عظمة قدر صاحبها ومركزه المهم والخطير في الدولة؛ وتلك مدعاة لأن يفتخر بلبسها علي بن أبي الجود، ويتبختر متباهياً بها في كل مقام إلا في حضرة السلطان رئيس الدولة.

وبما أن ((علاقة اللون بالزي ليست علاقة ثابتة تأخذ اتجاهاً واحداً))، [633] وأن للتقاليد والأعراف والمعتقدات دوراً كبيراً في كيفية اختيار ألوان

---

(630) الزيني بركات / 20 .

(631) تاريخ المغول والمماليك ، احمد عودات وآخرون / 153 .

(632) العلاقات السياسية بين المماليك والمغول ، فايد حماد عاشور/ 15 . وينظر: أسماء ومسميات من تاريخ مصر – القاهرة / 146 .

(633) تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي / 79 .

الأزياء،[634] فقد بدت الألوان التي اشتمل عليها الزي في المقطع المـــذكور آنفـــاً ومقاطع أخرى من الرواية، ذات إحالات مخصوصة ومتباينة من موضع لآخر، إذ معروف عن اللون الأسود ارتباطه بدلالة الحزن والكآبة والتشاؤم، لكنه ها هنا أحال موضعه المقترن بالعباءة المزركشة بالذهب إلى العز والأبهـــة والفخامـــة اللافتة للنظر. أمّا اللونان المكونان لشكل غطاء الرأس (العمامة) فمن ما يحـــسب وقعه في النفوس؛ لأن ارتباط الأصفر بالبياض يثير التحفز والتهيؤ للنشاط. [635] وهو ما تتطلبه المسؤولية الملقاة على عاتق مرتديها (مقدمي الألوف).

في مقطع مغاير ترتسم فيه مجموعة من أزياء العصر، يتوجه ((زكريا إلـــى قاعة الثياب البديلة، غرفة طويلة، ضيقة، تحوي كل ما يخطر على بال من ثياب، عمائم سلطانية، وأخرى لا يرتديها إلا مقدم الألوف، سلاريات، معـــاطف فـــرو، سراويل شامية، جلاليب بدوية، فرجيات لمشايخ الأزهـــر، قفـــاطين، جلاليـــب رخيصة لبائعي حلوى، وجزارين، وتجار فاكهة، زكريا يعرف مقصده هنا، انتقى جبة بيضاء متسخة، عمامة خضراء صغيرة ملفوفة بشال احمر)). [636]

فنلاحظ أن تنوع الأزياء بهيئاتها ومادة صنعها وأشكالها* يعبر عن قـــراءات

---

(634) ينظر: المصدر نفسه / 80 .

(635) اللغة واللون ، أحمد مختار / 154

(636) الزيني بركات / 60 – 61.

* تعريف بعض تلك الأزياء.

– الفرجيات: مفردها الفرجية، هي ثوب فضفاض له كمان واسعان طويلان يتجاوزان قليلا أطراف الأصابع، ويلبس هذا الثوب أفراد طبقة العلماء. المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، رينهارت دوزي ، ت: أكرم فاضل / 265.

– القفطان المصري: هو عبارة عن سترة طويلة من القماش الحريري أو القطني، تتدلى حتى تبلغ كعب القدم، ولها كمان طويلان يتعديان نهاية الأصابع ، لكنهما مشقوقان فوق المعصم قليلا أو نحو منتصف الذراع بحيث أن اليد تبقى مكشوفة. المصدر نفسه / 136.

متعددة بتعدد شرائح المجتمع وطبقاته الشعبية العامة، واختيار زكريا لهذا الملبس أوحى لناظريه بأنه أحد أفرادها، وكان من ورائه التخفي عن أنظار الناس والتنكر الباعث على التغلغل بين حشودهم لترقب ما يقوله الزيني في أول خطبة له، حرصاً على عدم خلق أي تكلف أو إرباك قد يحصل بين صفوف المستمعين، فيثني الزيني عن قول ما كان يريد إبلاغه لهم. وقد زاد انتقاء الألوان من درجة هذا التنكر الذي يوحي بمظهر رجل الدين الزاهد، ففي لون الجبة الأبيض المتسخ نلتمس معنى مزدوجاً بين نقاء النفس وعملها الصالح وبين ما تشوبها من شوائب الحقد والضغينة ؛ أما لون العمامة الأخضر فيمكن أن يُؤول بمدى التزام مرتديها بالبعد الديني الذي اقترن –هنا– بالأحمر للتعبير عن مشقة النفس المؤمنة بحمل الهموم والصبر على البلوى، وذلك اعتماداً على أن الأحمر يستعمل أحياناً للدلالة على المشقة والشدة.(637)

إن تطبع الألوان بصبغة بانورامية متنوعة المضامين لهو أمر يستوجب الوقوف على أسس اختيارها المتعمد في تصميم الملبوسات ، إذ ((يصبح الرمز اللوني علامة أو إشارة تتكشف دلالاتها كلما غاليت في الابتعاد عن الدلالة المباشرة أو القريبة للألوان، وان الغموض اللوني حالة تثري العمل الفني وتعمق دلالاته)).(638) من هنا وجدنا تلوناً علاماتياً ملفتاً للنظر في تشكيلة ملابس الرجال التابعين للمحتسب الجديد. ((أول نواب الزيني يمشي وراءه ، يتشح بعباءة زركش صفراء وعمامة عادية بلا علامات، ياقوتة حمراء فقط تتوسط رباط الشاش المحيط بها)).(639) وفي خطبة الزيني يقول الراوي الرحالة: ((فلأدخل المسجد ،

---

(637) اللغة واللون/ 212 .

(638) دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، عياض عبد الرحمن ، المجمع العلمي ، مج50 ، س2003 / 1: 132 – 133 .

(639) الزيني بركات / 108 .

لمحت رجالا يرتدون ملابس زرقاء ياقاتها صفراء يقفون بين المصلين)).[640] تتكرر هذه الالتفاتة بشكل أعمق على لسان الجهيني، ((لحظة هينة طنت في أذنيه، ذوو الأردية الزرقاء والياقات الصفراء، زرقاء ، صفراء)).[641]

ففي المقطع الأول الذي يشير إلى بدايات تسلم الزيني منصبه نلاحظ أن اللون الأصفر قد احتل نسبة كبيرة من الزي، ويُحمل إيراده هنا مع صفة العباءة المزركشة على الناحية الجمالية التي تسر النظر إليها؛ لأن من معانيه – أي الأصفر – انه يعكس البهجة والأمل وتوقع السعادة.[642] في حين بدا اللون الأحمر منحصراً –فقط– في الياقوتة التي تعد من مكملات الزينة الجمالية أيضا. ولو أخذنا من معاني الأحمر ما يبعث على الحيوية والقوة الشديدة والريادة والتعاون والجهد الخلاق،[643] لأدركنا تكامل النية المقصودة من وراء هذا الزي بترجمته كل هذه المعاني التي يمكن أن يتولد على إثرها الرضا والقبول والأطمئنان النفسي لدى العامة، بخاصة عند هذا الوقت تحديداً.

لكن في دلالة أعمق يكون فيها الأحمر رامزاً إلى الشيء المكروه حينما يأتي متعلقاً بالزينة التي تجلب الفتنة،[644] يتكشف لنا أن المغزى من تحديد الأحمر بالحجم الصغير للياقوتة هو ان يقصي عن الأذهان أو يقلل لديها نسبة توقع الشر الذي ربما لا يختلف فيه المحتسب الجديد عن سلفه.

ويندرج الأمر كذلك على الياقات الصفراء في المقطعين الآخرين، إذ نلحظ أن نسبة الأصفر قليلة جدا لارتباط دلالته بالغدر والخيانة المتواريين خلف النسبة

---

(640) المصدر نفسه / 198 .

(641) المصدر نفسه / 213

(642) اللغة واللون / 193 .

(643) المصدر نفسه / 192 .

(644) دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف / 140 .

الطاغية للأزرق، وذلك بالنظر إلى أن اللون الأخير آت على وفق المعنى الماثل في ((التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها)).[645] لكن يبدو أن الجهيني قد انتبه تماماً إلى مضمون الأزرق السلبي الباعث على وقوع المكروه،[646] بما ينسجم مع دلالة الأصفر المذكورة، لهذا نجد ان تردد اللونين في ذهنه ينم عن تركيزه المنفرد والواعي بخيبة الأمل.

وانه لجدير بالذكر، ان في عبارة (ذوي الأردية الزرقاء) المشيرة إلى شعار حزب الوفد في مصر أيام الحكم الملكي،[647] ما جعل الزي يأخذ بعدا آخر يتحول بمسار دلالته صوب الحقبة التي تقرب زمنيتها من الحاضر التاريخي الذي وُلِدَ نص الرواية في ضوء أجوائه السياسية. وهذا شأن يُعكس به احد انعطافات الرواية المعاصرة نحو تصوير أزمة المجتمع، وإضاءتها بواقعيات معروفة تاريخياً.[648] من هنا بدا فحوى السياق عند هذه النقطة الدلالية غير جارٍ على وصف الملبس بقدر ما هو جارٍ على تجسيد قالب سياسي مرتبط بحزب الحركة التحررية (الوفد) الذي نادى بحقوق الشعب المصري إبان الاحتلال البريطاني.[649] وهو المبدأ نفسه الذي أظهرت سياسة الزيني العمل به وحاولت بثه بين صفوف الشعب.

ثالثاً: الطقوس والمعتقدات:

إنها من العلامات الثقافية الدالة على ((شكل من أشكال التواصل بين

---

(645) اللغة واللون / 183 .

(646) دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف / 141 .

(647) اللغة واللون / 78 .

(648) ينظر:الواقعية والرواية المعاصرة، رايموند وليمز، ت: فاضل ثامر،الثقافة الأجنبية، ع4، س1992/ 33

(5) ينظر: التاريخ الحديث والمعاصر للوطن العربي / 139 – 142 .

(6) سيميائيات التواصل الاجتماعي/ 51 .

الجماعات، إذ ان الرسالة / الطقس تبثها الجماعة باسمها ، وبذلك فهي المرسل لا الشخص المفرد)).[650] وتضم هذه الرسالة مجموعة من ((التصورات والأفكار والمعارف التي أنتجتها المخيلة الشعبية، والتي لها صلة بالجانب الروحي من حياة الإنسان)).[651] وقد أطّلعنا على جوانب عديدة منها–فيما سبق– من خلال ما هو وارد في الوثائق وفي غيرها من مسارات النص ، كالأجواء الخاصة مثلاً باستعراض كيفية التشهير بالمذنبين، وكذلك أجواء الاحتفاء الجماهيري المتجسد في صورة تبجيل موكب السلطان الغوري عند خروجه للحرب.((كان الخليفة قدامه بنحوعشرين خطوة، وكان السلطان راكباً على فرس أشقر عال، بسرج ذهب وكنبوش*وهو لابس عباءة بعلبكية بيضاء مطرزة بالذهب على حرير أسود عريض قيل فيه خمسمائة مثقال ذهب (...) ثم اقبل السنجق السلطاني، وخلفه مقدم المماليك سنبل العثمانلي، وصحبته السلحدارية بالشاش والقماش ، فدخل من باب زويلة، وشق القاهرة في ذلك الموكب الحافل، فارتجت له القاهرة في ذلك اليوم، وارتفعت له الأصوات بالدعاء من العوام الذين خرجوا كلهم، ولم يبق منهم إنسان في بيته، وبدت وجوههم مرعوشة تأثراً وانفعالاً، وانطلقت له النساء بالزغاريد من الطيقان))[652].

فقد نقل هذا الموكب معلماً ثقافياً كبيراً يتناسب مضمونه مع جلالة الأمر الذي يلوح أفقه الخطير قريباً في سماء مصر ألا وهو (الحرب).

يقول ابن إياس عن هذا الموكب: ((فلما شق من القاهرة كانت مزينة بالزينة الحافلة، واصطفت له الناس على الدكاكين بسبب الفرجة، وتركزت له الطبول

---

(7) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، كاملي بلحاج/ 121 -www.awu dam.org

* الكنبوش: هو " قناع أو خمار أو نقاب يغطي الوجه". المعجم المفصل بأسماء الملابس / 314.

(652) الزيني بركات / 217 – 218.

والزمور على الدكاكين من باب النصر إلى رأس الرملة، فرجت له القاهرة في ذلك اليوم رجاً وابتهجت الناس أي بهجة))[653]. ومما يدل عليه هذا الابتهاج الكرنفالي هو توحد النزعة الجماهيرية المشجعة والرابطة من قوة جأش الموكب، بل ومؤازرة صبره؛ لأنه مُقْدِم على ملاقاة عدو مبين سيداهم شره البلاد كلها.

فيما يقابل ذلك، إن الصورة الجميلة التي خرج بها السلطان مترأساً الموكب، جامعاً انتخابه بين أجمل ألوان الخيل وهو الأشقر[654]، وبين لبس البياض الذي يعد من الألوان المحببة للإنسان، فهو رمز للنعمة التي نراها مصحوبة بأرقى أنواع الأقمشة والمعادن الثمينة، قد ألهبت مشاعر الشعب الوطنية واستدعت إعجابه الشديد الدال على الافتخار برئيس جيشه وسلطته. ثم لا شك في أن لذلك أثراً نفسياً بليغاً، لأنه سيخلق نسبة عالية من توقع النصر المأمول في هذه العظمة والأبهة التي يبدي ترتيبها العسكري الفخم أن رجالها على أهبة الاستعداد للذود عن حياض الوطن.

لكن بكسر أفق هذا التوقع نلمح في بداية المقطع المذكور من الرواية وجود علامة يهدد مدلولها السلبي بإنذار خطير سيطال حياة الغوري في الحرب، وهي ارتداؤه (العباءة البعلبكية). إذ كانت من عاداتهم الاجتماعية تكفين الميت بهذا النوع من الثوب[655]، ومدلول لون العباءة (الأبيض) مستخدم للغرض نفسه. لذا كان لهذه العلامة ارتباط منطقي بالنهاية التي لاحظنا فيها وقوع سلطان المماليك ميتاً من على فرسه.

وكان من العادات المتبعة أن النساء ينعين الميت، ويقمن ليالي العزاء بالندب

---

(653) بدائع الزهور / 9 : 947.

(654) ينظر: الخيل ، أبو عبيدة التيمي / 103 ، نقلاً عن (الألوان في معجم العربية)، عبد الكريم خليفة ، مجمع اللغة العربية الأردني ، ع33 ، س1987 / 9 .

(655) ينظر: الاشرف قانصوه الغوري / 16 .

والعويل والضرب على الدفوف.(656) وقد أصدر الزيني بياناً ندائياً بإلغالها، وإشهار من تُضبط بدق الدف وقت العزاء،(657) وذلك بقصد الردع الذي يوحي من خلاله ادّعاء العمل بإتباع السنة والقضاء على البدع الجاهلية.

ومن المظاهر الثقافية الأخرى التي رأيناها في مسارات النص، الاحتفال بيوم شم النسيم،* الذي هو يوم الاثنين من صبيحة عيد معروف عند القبط بهذا الاسم،(658)وهو من المناسبات العامة في حياة المصريين وما زالت قائمة لحد الآن ، إذ يخرج المرتاضون والعشاق إلى المتنزهات والجزر للتمتع بالمناظر الجميلة والانسام العليلة. وتأتي عمومية الاحتفال الموسمي بهذا اليوم من أن البلاد كانت في عصر المماليك تقيم أعيادها ومناسباتها بشكل جماعي يشترك فيه المسلمون والمسيحيون على سواء.(659)مما يوحي بوجود قصدية رامية إلى إعطاء صورة تبين كل مظاهر الألفة والمحبة الدالة على التلاحم الشعبي المتين بين أبناء المجتمع المصري بمختلف عقائدهم وانتماءاتهم الدينية والفكرية.

ولم يكن يقتصر إظهار الفرح والسرور على الكبار فحسب بل الصغار أيضا، ومن ذلك ما ألفناه عند عزل المحتسب السابق. ((من داخل الباطنية خرج صبيان في مصبغة شيخ الصباغين ، صبغوا وجوههم بأحمر وأخضر ، يرقصون ، يغنون.. احزن . احزن . يا حسود .. شالوا علي بن أبي الجود)).(660)

وما يُفهَم من نقل هذه المظاهر وبثها بين جزئيات الرواية بهذه الطريقة

---

(656) ينظر: الأشرف قانصوه الغوري / 16 .

(657) ينظر: الزيني بركات / 98 – 99 .

* ورد هذا العرف في المقطع الخاص بتقرير عمرو عن سعيد الجهيني في ص 205 من هذا الفصل.

(658) عجائب الآثار ، عبد الرحمن الجبرتي / 2 : 20 . وينظر: التراث الشعبي المصري ، علياء شكري / 114 – 115 . وقاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، أحمد أمين / 106 .

(659) ينظر: البحرية في عصر سلاطين المماليك ، ابراهيم حسن سعيد / 67 .

(660) الزيني بركات / 27 – 28 .

المتلونة هو الإمعان في خلق الوهم عند القارئ بحقيقة الماضي الذي تقنعت بـه الأحداث وتوارت خلف ستاره التراثي.

وتزيد على ذلك التتمة استخدام بعض الإشارات العابرة إلى مجـالس الـشعر والغناء[661] والى جوانب من المعتقدات التي توصف بأنها ((ظـاهرة حـضارية تعبر عن تكيف الإنسان مع محيطه الغامض في حدود ثقافتـه ووعيـه، وهـي بالإضافة إلى ذلك تكشف عن جوانب مختلفة من حياة الأمة ومراحل تطورهـا، لأنها تحمل إرثها الثقافي والفلكلوري الذي صنعته أجيالها في تواصلها مع بعضها بعضاً عبر القول والفعل في لحظة التقاء الماضي مع الحاضر)).[662] ومن قبيـل ذلك ما يمكن أن نلتمسه في الرواية عبر مسائل الإيمـان بالطلاسـم والتعاويـذ السحرية، والتشاؤم من وقوع بعض الأشياء أو ما يسمى بـ(الفأل السيء).[663] إذ إن هذه الأمور كلها كانت وما زالت قائمة حتى اليوم، ولم يمح آثارهـا تعاقـب الأجيال، بل بقيت جزءاً مترسخاً في ممارسات كثير من الشعوب وليس الـشعب المصري فقط.

وبهذا يكتمل أمامنا النسيج النصي المتفاعل مع نواح حياتية متعددة تتوزعهـا سلوكيات الجماعة في ظل أجواء شعبية معروفة لدى العامـة والخاصـة، بمـا تتضمنه من ملامح الرمزية والشمول والعاطفة المتآلفة.

---

(661) ينظر: الزيني بركات / 89 – 90 .

(662) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة / 121.

(663) ينظر: الزيني بركات / 12 و50 و 88 و 105 و 175 .

المبحث الثاني

اللغة – تقانتها وخصوصيتها الثقافية

إن أيّ عمل روائي لا يخلو من تنوع في درجة مستوياته الفنيـــة، وترجمـــان الرواية لإبراز هذه المستويات هي (اللغة)، إذ بها يعالج الكاتب عناصـــر بنائـــه الأسلوبي، فيوائم بين مجموع ثيماتها ومجموع دوالها.

ولكل وحدة تفريعية من هذا البناء نظامها الخاص الذي يعاد من خلاله تنظـــيم الارتباط بين عناصر القول فيها ووجهة مركزيتها الدلالية، بالنظر إلى أن ((فكرة الحقل الدلالي تقوم على إعطاء مفردات اللغة شكلاً تركيبياً))[664]مميـــزاً ينـــصب عمله مع أبعاد الظاهرة الأدبية في صقل النص من حيث قوة التعبير والدلالة.

والنص الروائي هو جزء مشتق من اللغة الثقافية والمعرفية، لا يتوقف الأمـــر عند تحليله على النسق العام الذي أُنتج ضمنه، وإنما لا بد من الالتفات إلى فنيـــة مقاطعه وجمله وألفاظه المنسوجة فـــي إطار الســـياق الذي يعنى بـــــ((العلاقـــة القائمة بين وحدتين أو أكثر في السلسلة الكلامية، فإذا أقررنا بوجـــود علاقـــات متميزة بين بعض الوحدات(كلمات ، مجموعة من الكلمات ، وحـــدات مركبـــة متفاوتة الحجم/الطول، يظل التساؤل عما إذا كانت العلاقات القائمة داخل المقول تنتمي إلى اللغة أو إلى الكلام قائما))،[665]مع الأخذ بأن ((المعنى في اللغة بوصفها كلاً..هو نظام نسقي، أما المعنى في الكلام أو التعبـــير الخاص فسياقي)).[666] أي إن النسق يقرن محتواه بعمومية* النص، في حين السياق هو ما يندرج ضـــمن مبناه المؤتلف. وعلى هذا يكون ((النص بنية شمولية لبنى داخلية: من الحـــرف

---

(664) الحقول الدلالية وإشكالية المعنى ، احمد جواد ، الفورد.، مج30 ، ع2 ، س 2002 /44 .

(665) أنظمة العلامات / 1 : 172 .

(666) السيمياء والتأويل / 85 .

* تمتد هذه العمومية لتشمل النسق الاجتماعي بمعنى أوسع. ينظر: عصر البنيوية / 288.

إلى الكلمة إلى السياق إلى النص ثم النصوص الأخرى))[667]التي يمكن للكاتب أن يصطفي منها ما يراه مناسباً للتوظيف الفني.

وتعد الرواية النسق اللغوي الذي يحيل على مجموعة من الوحدات اللسانية، إذ يتحدد كل من هذه الوحدات بمظهره الأسلوبي المنتظم مع غيره داخل الوحدة العليا (الكل).[668] وعلى ما تقدم يُحمل الوقوف على الظواهر التي تأخذ بنصيب من الإيحاءات الخاصة باسم الثقافة.

وكان مما التمسنا وجوده بشكل واضح في أنموذج دراستنا، الآتي:

أولاً : التناص:

يستعير منشئ النص الأدبي أحياناً تعبيرات مضمونية أو شكلية يجتزئها من نصوص تلتقي مع ثيمة الموضع الذي ترد فيه، وبالطبع ان ذلك ناتج عن تأثره بمجموعة كبيرة من القراءات والمطالعات التي على إثرها يتكوّن رصيده المعرفي والفكري، بما في ذلك من نصوص دينية أو شعرية أو تاريخية أو حكم مأثورة .. الخ، لتتشكل في النهاية تنوعات نصية محبوكة داخل نسيج العمل المنتج. التي بلورت هذه الظاهرة في الدراسات النقدية الحديثة هي ***(جوليا كرستيفا)*** التي أشارت إلى خاصية استيعاب النص((لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي يُنتج ضمنه(لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين)، ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب))[669] قابل للاتصال مع مقولاتها.

وقد درست هذه الباحثة علاقة التناص بعملية الكتابة الأدبية من منظور سيميائي ، فكان من جملة ملاحظاتها – باختصار – ما يلي:[670]

---

(667) الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ، عبد الله الغذامي / 90 .

(668) ينظر: الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ت: محمد برادة / 33 .

(669) علم النص ، جوليا كرستيفا ، ت: فريد الزاهي / 9 – 10 .

(670) ينظر: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر ، محمد أديوان ، الأقلام ، ع4-5-6 ، س1995 / 44-45 .وينظر: الخطاب والنص(المفهوم، العلاقة، السلطة)،عبد الواسع الحميري/ 117 .

– ان التناص هو مزية أساسية من مميزات النص تحيل على نـصوص أخـرى سابقة له أو معاصرة، ممتصاً إياها ومحولاً انساق دوالها إلى نسقه اللغوي المنتج.
– الكتابة هي فعل الماضي الحاصل قبل وصفه فيها.
– ان جذور الكتابة الروائية منبثقة من الحديث الشفاهي المسمى بـ(الكلام).
– الكلام في مفهوم كرستيفا هو ما يحمل مضامين ثقافية متنوعة.

ويعول مبرر اهتمامها بالتناص من وجهة سيميائية، على كون الـسيمياء ذات طبيعة تبادلية مع علوم أخرى،[671] وللنص في ضوء ذلك الانفتاح على مجالات معرفية عديدة، غير ان عـلاماته فـي كل منها تحمل دلالة مغـايرة ومختلفـة. لـذا فـإن تناصه المتداخل معها ((يفرض الانتقـال مـن داخـل الـنص إلـى خارجه))،[672] لأجل تعيين الأساس المرجعي الذي نهل منه واشتغل على طيفه.

ويطلق ***(جينيت)*** مصطلح التعالي النصي على ((الطريقة التي مـن خلالهـا يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر والذي من الممكـن أن يكون احد النصوص)).[673] أي إن ما يقصده بهذا المصطلح هو ((التداخل النصّي الذي يعني عنده الوجود اللغوي)).[674] وقد بيّن قيامه على أشكال متعـددة مـن العلاقات هي: [675]

---

(671) سيميائية كرستيفا (مرتكزات نظرية في تحليلها السيميائي)، ارشد علي محمد ، الموقف الثقافي ، ع16 ، س1998 / 91 .
(672) سيميائية كرستيفا / 92 .
(673) سيميائية النص الأدبي ، أنور المرتجى / 56 . وينظر: التناص– الآلية النقدية مقترب تاريخي من المناهج النقدية الحديثة، داود سلمان ، الموقف الثقافي ، ع26 ، س2000 / 60 .
(674) النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، محمد عزام / 40 . www.awu-dam.org
(675) ينظر: سيميائية النص الأدبي: 57 – 58 . وانفتاح النص الروائي / 97 . والرواية والتراث السردي ، سعيد يقطين / 22– 23 .

1- علاقة التناص بحسب تعبير كرستيفا، وتقع الإشارة إليها في الغالب بطريقة أكثر وضوحا وأدبية، وهي تقابل عند القدماء الاستشهاد والتلميح.

2- العلاقة الحوارية التي يتمثل وجودها - بحسب ما يراه جنيت - في العناوين الرئيسة والفرعية وما بين العناوين وفي المقدمات والذيول والتوطئات، وكذا الهوامش والتعليقات...

3- الميتانصية: وهي مرادفة للعلاقة التي يسميها القدماء بالتعليق والتي تربط نصاً بآخر بدون أن يشير إلى ذكر تسميته.

4- الشامل النصي: وهو أكثر الأنماط تجريداً وتضمناً، وتأخذ علاقته في الإشارة إلى نوع العمل الأدبي عبر ما يُكتب على الغلاف (شعر، رواية، .. الخ)

5- علاقة التحويل أو المحاكاة التي تجمع بين النص اللاحق والنص السابق.

بصورة أساسية تعد العلاقات جميعها التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناصية، وهي لا تخرج عن الدائرة التي تعددت مسمياتها بين الناقدين والدارسين حديثاً التي لا يمكن نكران أصولها المتجذرة في ثقافة الشرق القديمة،[676] فهي ((تعني إجمالاً موضوعاً ثقافياً يعود تكوينه وتعود أنماط الدلالة الخاصة به ، وذلك بنيوياً إلى واقع شكلي مبني سابقاً، واقع يُدرك ويُتبنى ويُحول أثناء إنتاج الموضوع وقبله)).[677] ولاشك في أن ذلك يكون مصحوباً بانسجام تفاعلية العمل

---

(676) ينظر تفصيل ذلك: أطروحة الدكتوراه (التناص في شعر العصر الأموي)، بدران عبد الحسين، جامعة الموصل- كلية الآداب / 13-31. والتناص في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، أحمد طعمة حلبي، عمان، ع115، س2005/ 74-79. وأصول مصطلح التناص في النقد العربي القديم، فاضل عبود، الموقف الثقافي، ع36، س2001/ 70-75، وفي العدد نفسه من هذه الدورية (التناص نظرياً وتطبيقياً)، محمد السامرائي/118. والتناص، عبد النبي اصطيف، راية مؤتة، مج2، ع2، س1993/ 51 - 52. والتناص واشاريات العمل الأدبي، صبري حافظ، عيون المقالات، ع2، س1986/ 96 - 100.

(677) تداخل النصوص، هانس جورج روبريشت ، ت: الطاهر الشيخاوي ورجاء سلامة ، الحياة

مع المدونة المأخوذة التي تصنف تحوله إلى مجالها الخاص؛ مما يجعل الدور الوظيفي كامناً فيما((يهب النص قيمته ومعناه، ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فك مغاليق نظامه الاشاري ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضا، لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصاً ما،... وهو أيضاً الذي يزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلمات التي تمكننا من فهم أي نص نتعامل معه))،(678) بوصفه جزءاً من نظام الثقافة الواسع.

وفي الجنس الروائي كثيراً ما تشتغل معطيات النص الموضوعية خارج حدود نطاقها المباشر عبر التوسم بصفة الخضوع لتشييد أدبي يعمر اللغة فيها بدلالات ذات أشكال وطرائق تُلتمس على إثرها الوضعية الايدولوجية – الثقافية التي يريد أن ينقلها الفنان عن مجتمع ما بتعيين مقصود.

بذلك نخلص إلى أن ((كل رواية في كليتها من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها هي هجين (..)، إنه هجين قصدي ووَاع، منظم أدبياً، وليس مطلقاً مزيجاً معتماً وآلياً من اللغات (بدقة أكثر، من عناصر اللغة). إن موضوع التهجين الروائي القصدي، هو تشخيص أدبي للغة)).(679) وقد يتوارى هذا القصد خلف صور عديدة، منها التراث بوصفه رمزاً مليئاً بالإيحاء،(680) ويمكن أن تتجسد من خلاله رؤية المبدع تجاه بيئته المحلية، فيطرح تصوراته عن العالم الذي حوله في جرأة وعمق لا يتوانى عن الخوض -عبره- في أبسط التفاصيل وأدقها. وفي رواية مجال دراستنا هذه رأينا – كما هو مبين في المبحث الأول – أن الكاتب قد استحضر مملوكية التراث المصري في صورة تناصية

الثقافية ، ع5 ، س1988 / 53 .

(678) التناص واشاريات العمل الأدبي / 91 – 92 .

(679) الخطاب الروائي / 113 .

(680) ينظر: أطروحات حول التراث ، طراد الكبيسي ، آفاق عربية ، ع6 ، س1977 / 51 .

كبيرة مع كتاب ابن إياس (بدائع الزهور)، وهي صورة دالة على وعي الروائـــي بهذا التراث، وبكيفية صياغته المنسجمة مع روح العصر ومشكلاته.

وثمة نصوص واقعة ضمن هذا التناص الكبير الذي تتصف علاقته بالشمولية، بعضها منتقاة من المرجع التراثي نفسه، وبعضها الآخر من مخـــزون الـــذاكرة الثقافية التي استجمعها الكاتب من متون المعرفة المتنوعة.

أ- **التناص الديني:**

تداخلت مع سياقات الرواية نماذج متعددة من الاقتباسات والتضمينات، أبرزها ما كان مختاراً من القرآن الكريم والحديث النبوي الـــشريف، بوصـــفهما أغنـــى المراجع الدينية التي لا يفتأ الاعتماد على نصوصهما في مختلف المؤلفات وبشتى المواضيع خالداً على مر الأزمنة، لاحتواء متنهما المقدس على كل مـــا يـــشمل تجارب الإنسان وصراعه الأبدي مع الحياة، ولتنزههما المشرع إلهياً عن كل ما يعكر صفوها أو يناقض أزلية مسارها الطبيعي. ولَقد عمقـــت هـــذه الاقتباســـات والتضمينات المكملة بعضها بعضاً من الفكرة الموضوعية التي قام عليها النـــسق العام لرواية الزيني، فقد تم توظيف العديد من الآيات القرآنية والنصوص النبوية في مواضع كثيرة منها، وذلك تحقيقاً للانزياح عن الحقائق التي تضمنتها واقعيـــة الأحداث الجديدة في المجتمع منذ تولي الزيني منصبه مـــن جهـــة ، ولاكتمـــال الصورة المرتسمة في الأذهان عن مظاهر الدين الزائفة التي تبناها نظام ســـلطة الحكم في خطاباته من جهة موانية لمجرى تلك الأحداث.

وأغلب ما جاء منها منفرداً بنصوص من كتاب الله العظيم كان تموضعه فـــي البدايات المستهلة لبعض ديباجات الوثائق، كالمرسوم الشريف الذي أُبتدئ إصداره الرسمي بقوله تعالى: ((﴿وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِـــالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ﴾[681].

(681) سورة آل عمران: الآية (104).

(وَتَعَاوَنُواْ عَلَى الْبرِّ وَالتَّقْوَى وَلاَ تَعَاوَنُواْ عَلَى الإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ)[682])).[683]

فالشريعة السياسية التي ينبغي أن يلتزم بخطاها المنصوب الجديد على الحسبة تحتم مسايرة البعد المنهجي العميق الذي تحمله كل من الآيتين الكريمتين.

وعلى دعاية العمل بهذه الشريعة ألفنا قسماً من النداءات الخاصة بتعليمات الزيني تُطلق في مستهلها عبارة (نوصي بالمعروف وننهى عن المنكر) وتكررها بين تارة وأخرى، مع تضمن أغلب موضوعاتها على أسس التعاون المذكورة في الآية الثانية. ولعل الدلالة المقصودة في هذا السياق مبنية على أساس ((أن قدسية الخطاب القرآني (..) تجعل عملية الإقناع بسيطة على المنتج الذي يعرف مسبقاً مقدار ما يحدثه الخطاب المقتبس من تأثير في شخصية المتلقي)).[684]

والذي يمثّل المنتج هنا هو الزيني، في حين المتأثر بالخطاب هو الشعب الذي كان تلقيه قائماً على الفطرة والبساطة.

كما نجد في بعض الديباجات توارد أكثر من نص بتتابع خطي مباشر، منه ما نصت عليه وحدة الاجتماع:

((بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: " إن ربك لبالمرصاد" [685]

قال تعال: " وأنَّ الله علام الغيوب" [686]

قال تعالى: " ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد" [687]

(صدق الله العظيم)

---

(682) سورة المائدة : الآية (2).

(683) الزيني بركات / 29 .

(684) التناص في شعر العصر الأموي / 51 .

(685) سورة الفجر : الآية (14)

(686) سورة التوبة : الآية (78)

(687) سورة ق : الآية (23)

وقال رسول الله ﷺ:" من كان يؤمن بالله واليــوم الآخــر فليقــل خيــراً أو ليصمت[688]"))[689]

فقد تلا هذه النصوص –على ما علمناه سابقاً– مترأس الاجتماع (زكريا)، ولو دققنا النظر في انتخابه الاقتباسات القرآنية الثلاثة، لرأينا تعلق دوالها (الرصد ، علم ما لم يعلمه أحد ، حضور الترقب في كل حين ومكان) بسياق الحديث عــن نظام البص الذي نوى زكريا في البدء طرح فكرته المنهجية العامة والتباهي بها أمام جمع الحاضرين.

في الوقت الذي بّينت فيه إشارته من خلال اقتباسه الحديث النبوي إلى ما هو مرجو اتباعه من جانبهم ، فإما الإدلاء بالخير الــذي يخــدم مــصلحة النظــام وتطويره، أو الصمت الذي تبين إيثارهم له عموماً فيما عدا المطلب الذي قدمــه أحدهم بشأن مهام البصاصين في الأزمان المقبلة، والذي لم نطلع على بنــوده أو حتى نعلم به لولا تنويه زكريا إليه بشكل عابر في نهاية الاجتماع. ويبدو من دافع الغرور الشخصي لديه والاعتزاز العالي بذاته أن جعل الافتخار الكبيــر بكفــاءة جهازه، يسكت الحاضرين مهابةً واعترافاً منهم بتقنية وسائله التي لا يناهضها أي جهاز من أجهزتهم.

ثم لاحظنا تجاوز هذا الغرور إلى حد المناظرة مع نظام كــوني متفــرد فــي الصفة والقدرة، ان انبثاق طموحه كان مترتباً على اثر هذا المونولوج: ((يــشط الفكر بزكريا، إذ يذكر أن كل إنسان يمشي حاملاً ملكين، ملكاً يرصد الحــسنات فوق الكتف الأيمن، والآخر يدون السيئات فوق الأيسر، لا يكفي هذا ، إنما ينتظر ناكر ونكير في القبر، يسألان، يستقصيان ويستفسران، ينتزعان الحقيقة بــضرب الميت بهراوات ملائكية لا يعرف أبشع من قسوتها، كم عدد الناس في الــدنيا ؟

---

(688) صحيح البخاري، محمد بن اسماعيل البخاري / 5: 2240

(689) الزيني بركات / 223.

لكل إنسان ملكان، هل يوجد أتباع لناكر ونكير، لو دفن رجلان في وقت واحد ، كيف يستجوبانهما ؟ كيف يسألان في وقت واحد، ناكر ونكير لا يمكن تواجدهما في كل قبر، الموجود في الدنيا كلها هو الله سبحانه وتعالى، يطيل زكريا التأمل، نظام عظيم وترتيب أروع ، هكذا تمسك الدنيا كلها فلا تفلت حسنة ولا سـيئة ، يوماً ما سيخلو إلى نفسه ويضع مطلباً مفصلاً بما يرجوه للبصاصين، ما يتمنـى مجيئه من أساليب، وسائل سحرية تكشف ما يفكر فيه الإنسان ، أخرى تعيد زمنا انقضى برمته لمواجهة إنسان ينكر ذنبا اقترفه)).[690]

فنلاحظ أن الرؤية الداخلية التي وقف بها الراوي (العليم) على أسرار طبيعـة التأمل عند زكريا، قد تضمنت الإشارة إلى اعترافه بعظمة نظام الخالق ﷻ، وهو تأمل نراه متداخلاً ضمنياً مع الآية الكريمة: ((إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ)).[691]

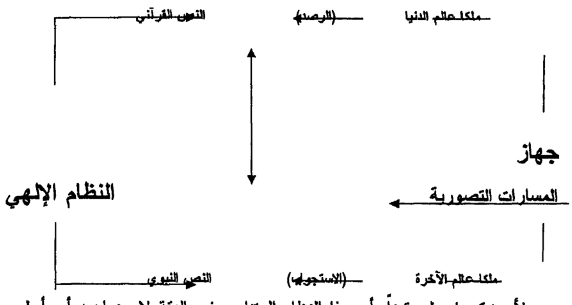
ومع قوله ﷺ: ((إِذَا قُبِرَ أَحَدُكُمْ أَوِ الإِنْسَانُ أَتَاهُ مَلَكَانِ أَسْوَدَانِ أَزْرَقَانِ يُقَـالُ لأَحَدِهِمَا الْمُنْكَرُ وَالآخَرُ النَّكِيرُ))؛[692] وهما مكلفان باستجوابه. فكأن الراوي هنـا أبان عن ذوبان الخاطرة الفكرية بين محوري هذين النصين الذي يكمل أحـدهما ثيمة الآخر،مما يمكن أن يوضحه هذا المخطط:

---

(690) الزيني بركات / 94 .

(691) سورة ق الآية (7).

(692) صحيح ابن حبان بترتيب ابن بلبان ،-محمد بن حبان / 7: 390



ولأن زكريا يعلم يقيناً بأن هذا النظام المتناهي في الدقة لا يضاهيه أي أسلوب من أساليبه المبتدعة مهما بلغ، لم يكن أمامه بد إلا أن يقنع نفسه بـ(التمني) في أن يرتقي بملكات جهازه إلى بعض من درجة هذا الإتقان.

ومن منطلق ان الاعتماد على القرآن الكريم والحديث النبوي في النص هو((المرجع الأساس لإقامة العلاقات التناصية وفق المرجعية الدينية))[693] التي يعول عليها الكاتب حين يداخلها بين سياقات عمله، يرى الدكتور *(شجاع العاني)* ان تضمين هذا المرجع بالذات – أي القرآن والحديث – يعد مثلاً ساطعاً على ما سماه *(باختين)* بالتهجين أي (المزج) الواعي والقصدي في النص الأدبي.[694]

وعليه فإن إكثار الغيطاني من نسبة هذا المزيج يمكن أن يُفسر بقصد زيادة التعتيم على الصورة الانتقادية التي تحملها إشارات روايته صوب الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي السائد في مصر منتصف القرن العشرين.

كما كان لطبيعة نشأته وقراءاته اثر بارز في تناسج كتابته هذه الرواية مع

---

(693) التناص في شعر العصر الأموي / 253 .

(694) الليث والخراف المهضومة (دراسة في بلاغة التناص الأدبي) ، شجاع العاني ، الموقف الثقافي، ع17 ، س1998 / 90 .

بعض التضمينات فيها، كتضمن قصة سيدنا موسى (عليه السلام) مع فرعـون، والإشارات المتشربة بوحدة التصوف عبر ذكر النبي اليـاس والرجـل الـصالح (الخضر) (عليهما السلام).[695]

وتعويلاً على أحد الأقوال التي تبين نسب يأجوج ومأجوج بـ((أنهـم مـن الترك)).[696] فقد ورد ذكر هؤلاء في نهاية الرواية قبيل وقوع الهزيمة، للدلالـة على تضمن ذلك معنى الإشارة إلى جيوش الترك العثمانيين الـذين سـيجتاحون البلاد المصرية، فينهبون خيراتها ويهلكون أهلها،مثلما سيجتاح أولئك السد المقام عليهم آخر الزمان، فيفسدون في الأرض بإهلاكهم الحرث والنسل.

ومن النماذج التي يحاكي الغيطاني بها بعض ما جاء فـي بـدائع الزهـور، الاقتباس القرآني المتعلق بوصف يوم الهزيمة.[697]

إذ إن السلطان عندما((بلغه أن عسكر ابن عثمان قد وصل إلى تل الفار ركب صبيحة يوم الأحد وهو يوم نحس مستمر، فبرز فيه إلى قتال ابن عثمان، وكانت الكسرة أولاً على عسكر ابن عثمان، ثم بدل الله سبحانه وتعـالى هـذا الأمـر، وعادت الكسرة على عسكر مصر)).[698]

فكان يوما استمر– فعلاً– نحسه عليهم بالعذاب والهلاك، مما هو متناسب تماماً مع وصف هذه الآية القرآنية.وفيما يلي جدول مفهرس للاقتباسات والتـضمينات الدينية الواردة في رواية الزيني بشكل عام:

---

(695) ينظر: الزيني بركات / 93 و 212 و213 و239 .

(696) الإشاعة لاشراط الساعة / 251 .

(697) الزيني بركات / 245 .

(698) بدائع الزهور / 9 : 1039 .

الاقتباسات والتضمينات	سياقات ورودها	رقم الصفحة
المقطع المستهل لبداية المرسوم الشريف. قرآن	اصدار قرار تنصيب الزيني على الحسبة.	29
مقارنة وجود الزيني مع علامة ظهور المسيح الدجال نبوي نفسه نفسه	- تعجب زكريا المستفهم عن قدرة الزيني على الوصول الى منصب الحسبة بالرشوة. - سماع عمرو حوار بعض مشايخ العامة فيما بينهم - اكتشاف أبي السعود حقيقة الزيني	39 161 و 162 216
(اللهم اجعل هذا البلد آمنا). نفسه نفسه قرآني	- عنوان رسالة زكريا الى الزيني - عنوان تقرير رفعه مقدم البصاصين إلى الشهاب الأعظم - عنوان الرسالة التي أعدت بمناسبة اجتماع البصاصين	67 129 222
(ولا تلقوا بأيديكم الى التهلكة). قرآني	جيشان النزعة الوطنية عند الجهيني	78
(أبغض الحلال عند الله الطلاق). نبوي	حديث زكريا مع احد مستصنعيه بشأن عزم الأخير على طلاق زوجته، وكان هذا الحديث من باب التخويف المظهر لقدرات زكريا على اختراق أخص التفاصيل عن حياة كل بصاص يعمل في جهازه.	91ويتكرر النص نفسه في 92.

الاقتباسات والتضمينات	سياقات ورودها	رقم الصفحة
(لو أوتي فرعون مصر بصاصا عظيما نفذ إلى حقيقة الطفل الذي ألقته أمه في النهر، لما عرفت الدنيا نبي الله موسى، ولنجا فرعون وجنوده من الغرق). قرآني	تمني زكريا اختراع أحدث الوسائل التي تمكنه من الإمساك بكل صغيرة وكبيرة يفكر بها الإنسان أو يفعلها.	93
(المقطع المذكور آنفا عن الملكين). قرآني ونبوي	السياق نفسه	94
(والتين والزيتون، وطور سينين وهذا البلد الأمين). قرآني	عنوان رسالة وصلت إلى زكريا مع أحد أتباع الزيني	99
(يا أهل مصر يقول رسول الله ﷺ: لا يستحي العالم إذا سئل عما لا يعلم أن يقول لا أعلم.....أهل كان رسولنا يمشي على هدي الفوانيس؟وفي رحلتي الصيف والشتاء إلى الشام واليمن هل أضيء طريقه بفوانيس صنعها بشر). نبوي وقرآني	حجج الخطباء والوعاظ في التنديد بأمر الفوانيس وإبطالها.	110
(ادع إلى ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن، إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله، وهو أعلم بالمهتدين). قرآني	مطلع رسالة الزيني إلى زكريا	151

الاقتباسات والتضمينات	سياقات ورودها	رقم الصفحة
(من أرضى الله بسخط الناس كفاه الله شرهم ومن أرضى الناس بسخط الله وكله الله اليهم) نبوي	السياق نفسه	صفحة نفسها
(بأي ارض تموت) قرآني	الحديث عن والدة عمرو بن العدوى بوصفها شخصية رامزة إلى النفس التائهة التي يحملها ولدها.	160
(تضج في أذنيه الكلمات، يصغي الى أصوات العرس، ليلة ان ذبح ذبحا ولم يفتده جبريل عليه السلام). قرآني	مونولوج سعيد الجهيني وهو يستمع لخطبة الزيني	212
(الاقتباسان القرآني والنبوي الواردان في المقطع الذي استشهدنا به).	مطلع حديث زكريا في وحدة الاجتماع	223
(في مكان مجهول لا تطرقه دابة، يجتمع سيدنا الخضر وسيدنا الياس ليلقيا نظرة على بلاد يأجوج ومأجوج، حتى لا يكسروا السد ، ويغرقوا العالم). قرآني	الخاطر الذي طرق ذهن أبي السعود قبيل وصول نبأ الهزيمة واجتياح العساكر العثمانية للبلاد	242
(وهو يوم نحس مستمر). قرآني	مقدمة الخبر الذي نقل مصيبة الهزيمة	245
(وما النصر إلا من عند الله). قرآني	خاتمة النداء الخاص بإعلانالجهاد	259

الاقتباسات والتضمينات	سياقات ورودها	رقم الصفحة
(أتى الزمان الذي لا يعرف فيه الابن أباه، يسأل الاخ عن أخيه فينكره حتى لو جاوره وقوفا، أتى اليوم الذي ترمي فيه كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى،في الهواء خمدة، أهي القارعة ، وما أدراك ما القارعة ؟ في الهواء زمتة، أهو الدخان الذي يظهر قبل قيام الساعة). قرآني ونبوي	استبطان الصورة الذهنية عند الجهيني بعد اجتياح الجنود العثمانيين أرض مصر	271
(لينفخ في الصور النفخة الأولى والثانية والثالثة، تقبض الارواح). قرآني	السياق نفسه	272

ب- التناص التاريخي :

أحياناً ينتخب الكاتب من سجل ذاكرته الثقافية المخزونة بعضاً من النصوص التي تحكي أحداثاً تاريخية، تلتقي مجريات واقعها في إضاءة معبرة مع بعض أحداث نصه الراهن؛ ويتخذ التناص صورة هذه المرجعية المستدعية للماضي سواء أكان بعيداً أم قريباً، لأجل تكثيف المعنى، واغتناء الفكرة، وخلق الشاهد المعزز لظروف أحداثها وطبيعة مشاهدها المتنوعة.من جانب محدد للتعريف، يقصد ((بالتناص التاريخي، تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً)).[699]

---

(699) التناص التاريخي والديني (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة)، أحمد الزعبي ، أبحاث اليرموك ، مج13 ، ع1 ، س1995 / 177 .

ومن أبرز النماذج على هذا النوع، التناص المبني على أساس العلاقة مع النزعة الصوفية لدى بعض شخصيات الرواية الملتبسين ثوبها، والمتجسدة – كما أشرنا سابقاً– بأبي السعود وتلميذه الجهيني.إذ نرى الشيخ عندما يملؤه الحزن وينهال عليه الوجد، يستذكر من التاريخ الأموي واقعة كربلاء الأليمة ويناجي آل البيت الكرام،* وعند هذه النقطة يلتقي معه الجهيني حين يغالبه الأسى، فيسترسل– على نهج معلمه – قائلاً: ((لا يهم، لو ذبحوا ابنه بين يديه، ولو، لو منعوا الماء عنه، لو أخذوا الرأس وعبثوا بالشفتين ، ولو سبقه الحسين إلى احتمال شرف العذاب))(700).

إذ يأتي استدعاء هذا المشهد التاريخي في خضم مكابداته النفسية الطامحة إلى تحقيق مصلحة البلاد والوقوف بوجه زمرة الشر الحاكمة، غير آبه بالعواقب التي ستلحقه جراء ذلك مع تيقنه من حصولها، ولأنه كان متحسساً بقرب أمر وقوعه تحت قبضة تدحض ما يفكر به، أخذت روحة السارحة في آفاق عالم آخر تعتبر بواقعة ما تعرّض له الحسين (رضي الله عنه) من فاجعة مريرة، ليزيد ذلك من رباطة جأشه وقوة إصرار عزيمته التي مهما بلغت عقباها فلن تبرح أشد قسوة من ذلك العذاب الذي سجله التاريخ في أروع صفحاته.

ثم نلحظ تناصاً تاريخياً آخر يقف عند حدود الحكم المودي بحياة علم بارز من أعلام المتصوفة. انه ((الحسين بن منصور الحلاج، الرجال والنساء يرمونه بالأوحال، اللسان الشهيد لا يكف، أنا الحق، أنا الحق، تعلو اليد الغليظة، ساعدها مغطى بالجلد المرصع بفصوص الحديد، يهوي السوط فوق الجسد النحيل...، قطع ذراعي الحسين ورجليه، الابتسامة فوق شفتي العابد الزاهد،... مال المشفر الحامي ليجتز اللسان، في الليل انتثر رماد البدن المحروق فوق دجلة، أما الرأس

---

* ينظر: المقطع المذكور في الفصل الثاني / ص 141 وفي الرواية / ص 45

(700) الزيني بركات / 213 .

فنفي إلى خراسان، تجمعت بغداد، أغرقت الحسين بن منصور، ما الزمان هنا إلا امتداد هذه الأيام الثقيلة النائية)).[701]

وبالنظر إلى وجوب تحقيق الانسجام بين النص المستحضر من المقروء الثقافي والمقام الذي يطرح فيه، لغةً وأسلوباً ومعنىً وفكراً، ليتم ترابط بنيانه على الصعيدين الفني والموضوعي.[702] يبدو هذا التناص التاريخي الصوفي على صلة وشيجة مع التناص السابق؛ لان كليهما قد تعلقا بسياق تعذيب الجهيني المُتوقع، وإن كان الأول برؤية وعيه هو، وهذا برؤية وعي شيخه تجاه ما سيلاقيه، إذ ان أسلوب السرد في كل منهما قد نص على الاستشهاد بشكلين متقاربين، بل متطابقين إذا حمّلنا تصور التناص في وعي الجهيني وجه المشابهة مع هيئة التعذيب نفسها المشار إليها في التناص الخاص بحادثة مقتل الحلاج. من جانب آخر فإننا نلتمس في نقل كيفية هذه الحادثة – بحسب ما أوردها التاريخ–،[703] انزياحاً عن تضمنها معنى التكفير المُفتى بالقتل إلى إعطاء دالة (الحق) التي نادى بها الجهيني معنى رفض الخضوع أو الاستسلام للظلم والتنكيل، وهو غير الذي قصده الحلاج في قوله (أنا الحق) على الرغم من وضوح امتزاج المعنيين بنفحات العقيدة الصوفية.

أما عند زكريا فيتعدد استحضار الوقائع التاريخية كثيراً، إذ نجده ((يذكر بعض التواريخ الخاصة بالبصاصين، تمكن ملك المغول – أحد أحفاد كبيرهم جنكيز خان – استطاع أن ينفذ إلى بصاصي بغداد، إنسان واحد فقط اعتلى منصب نائب كبير بصاصي دولة الخلافة العباسية، وهكذا وقف على أسرار الخلافة كلها، راسل بها المغول زمناً طويلاً، حتى اجتاحوا بغداد وهم على علم

---

(701) المصدر نفسه / 215 .

(702) التناص التاريخي والديني في رواية رؤيا لهاشم غرايبة / 178 .

(703) ينظر: الكامل في التاريخ ، محمد الشيباني / 7 : 5 – 6 .

بأية أرض يخطون فوقها وكان ما كان)).[704]

فقد لمّح ذكر هذا التناص إلى وجود إشارة دلالية على الخطورة التي أحاطت أركان الدولة المصرية بسبب اعتلاء الزيني منصبه، ونفاذ معرفته إلى أدق الأسرار وأخصها، مما هو ليس بأقل من نظيره الذي أدى إلى زوال الخلافة العباسية سنة 656هـ - 1258م ، وما نتج عما أحدثته جحافل المغول من تخريب شامل هدد دماره العالم الإسلامي كله.[705]

بشكل أوضح يمكن فهم أوجه الاستدلال في هذا التناص عبر مقاربات: الزيني مع الملك الذي اعتلى منصب نائب كبير البصاصين في الدولة العباسية / علاقة الزيني بالعثمانيين ومراسلته إياهم سراً، وعلاقة ذلك الملك بالمغول / انهيار القاهرة الذي لا شك في انه سيماثل انهيار بغداد.

ومن الجدير بالذكر أن ابن إياس كان قد استجلب صورة هذه الواقعة الكبيرة أيضاً في خضم ما أرّخه عن مصر بعد الهزيمة، فقال: ((وقع مثل ذلك في بغداد في فتنة هولاكو، وهو المعروف بتتار، لما زحف على بغداد وخربها وأحرق بيوتها، وقتل الخليفة المستعصم بالله، واستمرت من بعد ذلك خراباً إلى الآن، فوقع لأهل مصر ما يقرب من ذلك)).[706]

وبملاحظة تطرق النصين للواقعة نفسها يمكن التماس طبيعة الأسلوب الروائي القائم على اللغة الفنية المفارقة للغة السرد التاريخي البحت، من حيث ان الأولى كان تناصها رامزاً إلى تنبؤ مستبق لم تحدث واقعته بعد، والثانية كان ذكرها التناص متسلسلاً بعد وقوعها.

---

(704) الزيني بركات / 149 .

(705) ينظر: العلاقات السياسية بين المماليك والمغول / 9 .

(706) بدائع الزهور / 10 : 1084 .

ج- التناصات الأدبية:

ثمة نماذج تناصية متنوعة رأينا تداخل وجودها مع نسيج الرواية، منها ما له علاقة بالسير الشعبية، كهذا المقطع الذي ينم أسلوبه عن معلم من معالم الثقافة المصرية التراثية.

((يستمع الناس إلى الشعراء في المقاهي، يرون سيف بن ذي يزن ينبش الأرض بحثاً عن كتاب النيل، ترتعش القلوب حبا لذات الهمة، يتابعون أخبار البرامكة مع بني العباس، أبو زيد ودياب والزناتي خليفة)).[707]

جاء استحضار هذا التناص في سياق الصراع القائم بين الزيني ونائبه، وذلك عندما خطط الأخير النيل منه واستغلال مثل هذه التجمعات في المقاهي للإخبار بوشايات تسيء إلى سمعته، وتحط من منزلتها - كما اشرنا إليه فيما سبق -.

في حين استوحت بعض السياقات من الموروث الحكائي العربي ما يزيد من نظارة أسلوب الرواية ، كالسياق الذي وجدناه مجسداً هرْب الجهيني من ضيق الواقع إلى ملاذ راحته في المتخيل.((أي قمقم يغوص فيه هرباً من عصره، من دنياه، لا يفتح إلا في الزمن السعيد الآتي، يفتحه صياد بسيط فيخرج منه شعاعاً، يخرج منه روحاً وصفاء، يهبه الحياة، والحب الضائع، يأويه الصياد، تضمهما الأبدية)).[708]

فنلاحظ أن الروائي هنا قد ضمن سياق سرده متعة وطرافة خيالية استوحاهما من إطار حكاية الصياد والعفريت الذي تمنى الجهيني أن يمتلك مثل قدراته السحرية لتُقصي عنه الشقاء الملازم لشخصيته، وتفتح عليه أبواب السعادة المرجوة. كما ألفنا أيضا في مواضع سردية متعددة تداخلاً مع مجموعة من الحكم والأقوال المأثورة، هي - بإجمال- :

---

(707) الزيني بركات / 90 .

(708) المصدر نفسه / 208 .

- (لكنه يدفع الحديث في اتجاه تشتهيه سفن زكريا). في وعي سـعيد عـن صفة عمرو. ص26 .

- (النيران لا تهب إلا من مستصغر الشرر). في سياق عزم زكريا علـى قتل نديم السلطان، كي لا يكشف سره . ص35 .

- (قال عمرو بن العاص رضي الله عنه: " الكلام كالدواء، إن أكثرت منـه فعل، وإن أقللت منه نفع "). في توطئة زكريا للاجتماع عقب اقتباسـه الحـديث النبوي. ص223 .

- (من علمني حرفاً صرت له عبداً). في سياق محاولـة اسـتتباع الـسلطة العثمانية مكان أبي السعود من خلال حوار أجرته مع سعيد بالذات نظـراً لقـوة العلاقة التي تربطه به. ص272 .

وبهذا بدت مسارات النص متفاعلة مع نصوص من نماذج عديدة، قسم منهـا جاء التناص فيه متجاوراً ذكره بين صفحتين أو أكثر، والقسم الآخر جاء متتاليـاً في صفحة بعينها، وثالث جاء موزعاً بشكل متناثر، وقد كان لذلك كله دور في إثراء الرواية بمؤشرات فنية فارقتها عن نص ابن إياس من حيث طريقة الصياغة وجوهر التعبير المميز، مبينة في الوقت نفسه جانباً من جوانب اللغة المتداولة في خطابات المجتمع الثقافية، الرسمية منها وغير الرسمية.

ثانياً: اللهجة العامية:

لعبارات الكلام الشائع وألفاظه بين طبقات المجتمع المـصري نـصيب فـي الرواية يستحق الذكر؛ ذلك انه من المؤشرات الثقافية الخاصة التي تجعلنا نـسلّم بأن أفراد البيئة الشعبية يخضعون في مجموعهم لنظام لـساني مطـرد يـألفون التواصل به فيما بينهم. لكن يبقى هذا النظام قاصراً عما توفره الفـصحى مـن

إمكانات واسعة، وقدرات تعبيرية غنية،[709]يستطيع المتكلم أو الباث استخدامها خارج نطاق مجتمعه أيضاً.

ويعول دعاة استخدام العامية في النص الروائي أو القصصي على حجة أن مقتضيات الواقعية التي تتشرب أحداثه تحتم أن تنطق الشخصية بالتعبير نفسه الذي تتكلم به في حياتها اليومية،[710] لتبدو كأنها على طبيعة منتمية -بغير تكلف- لمواضعات الكلام الخاص بالمحيط الذي تعيش فيه. فمثلاً نجد عبارة (يا نهار الفل) التي يستخدمها عامة المصريين، والتي لمحنا وجودها في الرواية،[711] دالة على استقبال الطرف الآخر بابتسامة ورحابة صدر ومودة فائقة.

ثم نماذج أخرى نراها تتخلل لغة الحوار الفصيحة بين الشخصيات، كما في هذا المقطع الذي تناوبت فيه ردود الأفعال على عمرو بن العدوى عقب اتضاح ما آل إليه مصير سعيد بفعل تجسسه عليه ونقله الأخبار عنه بخاصة، وعن الناس بعامة، ((صاح الشيخ صلاح الصعيدي: امش يخرب بيتك كما خربت بيوت الناس ، تقدم الشيخ بهاء الحق ، خلع مركوبه ، منعه الشيخ حمزة " آذيتنا وعددت أنفاسنا ونقلت سكناتنا وحركاتنا"، " ذنب الشيخ سعيد في رقبتك")).[712]

وربما يوافقني مَن يقرأ هذه العبارات بأنها تشتمل على تعبيرات متموجة بين (العامي) المستخدم في مقام الشتم والتوبيخ (امش يخرب بيتك)، والتالي بعده (الفصيح) ، ثم العبارة الأخيرة التي لو قُرِئت على حسب ما ينطق به المصريون، وذلك بتحويل القاف في كلمة(رقبتك) ألفاً مهموزة مع تلاعب في تشكيل الحركة لتبين احتمال لفظها على الوجهين.

---

(709) ينظر: سحر السرد (دراسات في الرواية والقصة والقصة الشعرية) ، فائق مصطفى / 22 – 23 وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف / 119 .

(710) ينظر: سحر السرد / 15 .

(711) ينظر: الزيني بركات / 117 .

(712) الزيني بركات / 248 .

وعديدة هي المقاطع التي احتوت تعبيرات وألفاظ أخرى خاصة باللهجة المصرية مثل (يا خراب اسود، آنستنا يا شيخ ، أيوه، أنت بتاعنا، طيب...)،مما يوضح هوية النص المنتمية لغته إلى نظام هذه الثقافة بالذات، بغض النظر عن تراثية موضوعه.

الخاتمة

بعد الانتهاء من الوقوف على التفاصيل التي احتوتها سيميائية أركان رواية (الزيني بركات) نصل إلى النتائج الآتية:

- تقع هذه الرواية ضمن النصوص التجريبية التي قامت على أسس التجدد والانطلاق في استلهام معطيات الواقع المصري الحديث بطريقة منفردة تنحو إلى الانغماس في تجليات التاريخ القديم لغرض الترميز به إلى الحاضر، وذلك بناءً على المبدأ الذي التزمه جيل الستينيات من ضرورة تدارك الأزمة التي طالت الأمة عقب النكسة الحزيرانية.

وقد شمل التجريب في هذه الرواية الجانبين الشكلي والمضموني ، ففي الجانب: الأول كان هناك استخدام مميز لتقنيات شكلية عديدة منها الخروج من الرتابة الزمنية ، والتأرجح بين مسارات الماضي والحاضر والمستقبل، ثم تعددية الرواة، واللجوء إلى أسلوب المذكرات ، واحتواء أدب الرحلة من خلال مشاهدات شخصية الراوي البندقي الوهمية، وكذلك اعتماد تقنية تيار الوعي من خلال الراوي العليم بكل شيء، وقيام السرد على البنية الوثائقية المستوحاة من التراث المصري القديم ، فضلاً عن تجاوز حدود الواقع بتداخله مع ما ينتمي إلى السحر والخرافة والعجائبية المسايرة لأجواء التصوف التي ألفناها متناثرة بين السياقات.

أما فيما يخص الجانب المضموني فقد اتضحت نزعة الكاتب العميقة إلى الماضي لأجل تصوير مجريات عصره الحديث، وانتقاد ازدواجية السلطة والصراعات الداخلية المتكالبة على مقاليد الحكم لاستيلاء أرقى المنازل العليا في السياسة. كما وُسمت الرواية –من خلال بعض الشخصيات– بطابعٍ قومي ناشد إلى رصد مأساة الشعوب وتعميق الرؤية الواقعية التي ما فتئ الحاضر يكرر صور مظالمها البالية في ضوء استقراء علاقة الحاكم بالمحكوم، وهذا الأمر– بدوره– جعل النص قابلاً للتوليد والانفتاح الدلالي على طرح الموضوعات

والقضايا المعاصرة برؤية أحداث الماضي ووقائعه الكبرى.

- من منطلق ما تقوم عليه النظرية السيميائية من علاقات التلاحم والترابط بين (الدال والمدلول) في وحدة تجمعهما معا، وجدنا أغلب تلك العلاقات كانت محكومة بعامل السببية والعرف على حسب ما تشير إليه من موضوعات ثيمية.
- اتاحت كثرة تشفير الأفكار وتنوع الأشكال التقنية المستخدمة في الرواية فرصة انفتاح قراءتنا السيميائية لطبيعة العلامات الواردة فيها على اعتماد مصادر متعددة اصطفيناها من مجالات معرفية شتى (تاريخ ، دين ، سياسة ، اجتماع ، زراعة)، إلى غير ذلك مما استوجبته كوكبة النصوص التي استحضرها الغيطاني في روايته، ولا سيما ما ينتمي منها للمنظومة التاريخية بعامة وللمجال الديني بخاصة.
- وضع عنوان الرواية باسم الشخصية الرئيسة فيها **(الزيني بركات)** كان أمارة بارزة ، أحال الكاتب عبر لافتتها الموضوعة على الغلاف إلى أهمية هذه الشخصية ودورها البطولي في قيام محور الأحداث عليها منذ أول عتبة من عتبات النص.
- أغلب شخصيات الطبقة السياسية هي من النماذج المرجعية التي التمسنا وجودها الحقيقي في كتاب بدائع الزهور، وقد جاءت معظم صفاتها الأساسية في النص موافقة لما عُرفت به في العالم الواقع خارج حدوده.
- كان لإشارات الإيماءة والحركات الجسدية دور كبير في إيصال المعاني المشفرة عبرها، وذلك بوصفها وسيلة من وسائل الإبلاغ التي من الممكن أن تُشحن أوضاعها الشكلية المتنوعة بحمولة دلالية قابلة للتأويل.

وكذلك بالنسبة للعلامات البصرية والسمعية والذوقية والشمية مما يندرج تحت مسمى العلامات غير اللسانية، فقد رأينا استخدامها حاضراً في أكثر من موضع في النص.

• أسهمت كثرة التشبيهات البلاغية في اغناء تصوير بعض الشخصيات الخيرة منها والشريرة ؛ وذلك توضيحاً لمعالمها الرئيسة وتبياناً لجل صفاتها المميزة من أجل تقريب صورتها إلى الأذهان.

• ركز الكاتب على شخصية (**سعيد الجهيني**) بصورة كبيرة ، بحيث لم نكد نر خلو معظم مسارات سرده منها؛ لأنها – أولاً– من الشخصيات التي تقف إلى جانب الراوي العليم في الإشارة إلى ذات الكاتب، وللاحتفاء بما تحمله – ثانياً– من بعد قومي وحس وطني معول عليه جانب الرؤية العميقة لأزمة الشعب العربي (المصري) وهمومه وتطلعاته. مما جعلنا لم نستطع إقصاء الحديث عنها في فصول البحث بمجمله.

• إن انتقاء التسميات والألقاب التي حملتها شخصيات الرواية كان أغلبها متناقضاً مع مدلولات خصائصها وسماتها الجوهرية، مما عزز من فكرة التضليل المشوه للحقائق المخفية من ورائها، والذي كان غموضه في البداية حافزاً لمتابعة الأحداث بنَهَم الرغبة والتشوق للوصول إلى نهايتها.

• بدا تقسيم الرواية على عدة سرادقات ومقتطفات بدلاً من طريقة الفصول المعهودة أكثر جذباً والفاتاً لنظر القارئ من الناحية الشكلية، وأدعى للوقوف على مؤشرات سبب اختيار هذا النهج مع طبيعة الأحداث التي قام عليها السرد من الناحية المضمونية.

• **لم يكن الامتداد الطولي لعدد صفحات كل سرادق أو مقتطف شرطاً أساسياً في تحديد مدى أهميته أو درجة اكتنازه بنسبة كبيرة من الدلالة، فقد رأينا ان ثمة مساحات طولية قصيرة للغاية بل تكاد تكون معدومة لكنها مكتنزة دلالياً.**

• **كان لتقنية المشهد حضور طاغٍ على وحدات النص الكبرى منها والصغرى على سواء، وذلك قياساً بغيرها من التقنيات.**

كما رأينا تجاذب اتجاه الحركة السردية بين تقنيتي الاستباق والاسترجاع بشكل

كبير؛ مما عُد دليلاً ملتمساً على شدة تلاعب الكاتب بالأزمنة وخروجه من نطاق التتابع السردي في حوليات ابن إياس.

- اتضح أن الاستخدام المكثف لنمط الرؤية الموضوعية الغالبة على وحدات النص مرده أمران هما: أن السرادقات التي سرد أحداثها الراوي العليم كانت أوسع مساحة بكثير من مقتطفات الراوي (الرحالة) المشاهد للأحداث، إذ إن الفرق شاسع بين هذه وتلك بأكثر مما يقارب حدود ثلاثة أرباع من مساحة النص الكلية للرواية .

الأمر الثاني: أن مدلولات هذه الرؤية قد ساعدت في فك شفرات أغلب المواقف الملازمة غرابتها لشخصية الزيني - بالذات - مما كان مستغلقاً فهمه على الفئة الشعبية وشخصيات الرواية بشكل عام، ولاسيما أذكاها وأشدها تعاملاً واحتكاكاً معه (زكريا) وأبرزها وعيا وإدراكا بمجريات الأمور (الجهيني).

ولا يغفل من منطقية استخدام هذا النمط من الرؤية في الاطلاع على الأسرار المتعلقة بإشراقات التجربة الصوفية التي أفعمت أجواء الرواية بمجاوزة حدود المعقول عبر ما يتيحه قبس الإلهام والكشف الروحاني من تجليات عجيبة.

- اختلط المونولوج الداخلي المباشر بالمونولوج غير المباشر، مع وضوح الميل كثيرا الى النمط الأخير، وارتباطه بالذكريات وبالأحداث الماضية.
- بناءً على ما تقدم كان السرد بضمير الغائب (هو) أكثف جدا من نظيره بضمير المتكلم (أنا)، على أساس كون الأول غالبا ما يستخدم لطبع السرد بطابع الرؤية المخترقة للحواجز.
- كانت بعض الأمكنة أساسيات رئيسة لوقوع الأحداث فيها بخاصة (المقهى) الذي عُد باحة للترصد والتجسس على الآخرين ، و(السجن) الذي امتلأ بمظاهر الظلم والتنكيل المعادي للإنسانية.
- لم يقتصر توزيع الأمكنة في الرواية على شكل ثنائيات ضدية فحسب –

وإن كانت هي الأساس في تقسيم مباحث الفصل الثالث - ؛ بل باستخدام غيرها من الآليات أيضا، كآلية الاشتمال وآلية التجاور التي كانت ملازمة لأمكنة العبور بخاصة؛ مع ملاحظة امتزاج عملية السرد بالوقفة الوصفية التي نأت عن الإسهاب في إيراد تفاصيل معظم الأمكنة الواردة.

- على صعيد المعنى، اشتغلت آليات تقديم المكان على تكريس جملة من القضايا التي حاول الكاتب طرحها في المستويات العميقة للنص ، أبرزها :

- طبيعة العلاقة المعادية بين رجال الدولة وفئات الشعب الراضخة لسياسة التخويف والرعب والجشع والاستغلال الملتمس لمعاناة الفرد العربي من حالات الفقر والعوز المادي.
- تواتر هذه العلاقة وتفاقم تولدها المستمر على مر الأزمنة.
- التناقض بين مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسة المترفة وبين مظاهر الانتقاص منها باستلاب الحريات وتقييد الأفكار من الجهات جميعها.
- التركيز على أمر الهزيمة وأثر مأساة الوقوع تحت هيمنة الاحتلال الأجنبي.
- الاعتزاز بالوطن وبعلاقة انتماء الفرد إليه.

- إن فهم العلامات التي تحتويها سيمياء البنية الثقافية ارتبط ارتباطاً وثيقاً بفهم النسق التواصلي العام للمجتمع المصري، وتداولية الخطاب المرهون بطبيعة التلقي والإرسال فيه.

- **يتعين الوصول إلى جوهر مدلولات أي ثقافة يتبناها النص الروائي دقة النظر إلى طبيعة المرجع الخارجي المعتمد في تبيان نظام العصر الذي تنتمي أحداثه إليه.**

- **إن توثيق المشاهد التاريخية التي اصطفاها الغيطاني من حوليات ابن إياس في كتابه (بدائع الزهور) لم يخرج الرواية من نطاق الحفاظ على خصائصها الفنية ؛ نظرا لما تضمنته من جوانب تخييلية جمة في مستويات بناء**

أحداثها.

- استطاع الكاتب من خلال الاعتماد على الوثائق إعطاء صورة واضحة عن المدونات الرسمية لدولة المماليك في القرن السادس عشر الميلادي، منها ما تعلق بمحطات الإعلام المذاع ، ومنها ما تعلق بالخطاب السري المتداول بين مفاصل السلطة.
- الى جانب اللسانيات سجلت البنية الثقافية للرواية عبر معلمَيْ الأزياء وطبيعة التقاليد السائدة آنذاك علامات غير لسانية، خاضعة للعرف بالدرجة الأولى.
- أدى تعدد الألوان المستخدمة في هيأة تصميم الأزياء دوراً كبيراً في فهم وتحليل علاقتها بمرتديها.
- تقانة اللغة التي اعتمدها الكاتب فنياً هي تداخل سياقات روايته مع مجموعة متنوعة من النصوص عبر استعمال آلية (التناص) بوصفه مصطلحاً سيميائياً يفرض الانتقال من داخل النص إلى خارجه، وبحكم ما يتيحه هذا المصطلح من الانفتاح على عدة مجالات معرفية.
- ثمة تناصان يحكمان أسلوب البناء ، تناص رئيس محيل إلى ثقافة العصر المملوكي في كتاب بدائع الزهور ، وتناص فرعي مندرج ضمنه.
- كثرة ورود الاقتباسات والتضمينات الدينية قائمة على أساس قصدي واع ومنظم من لدن الكاتب؛ مما تعول عليه طبيعة نشأته وتأثره بقراءاته الواسعة في هذا المجال، ثم عملاً على زيادة نسبة التمويه والتستر بغطاء الدين الملاحظ تخيم نهجه في الأوساط السياسية التي تشير إليها الرواية.
- وأخيراً رصدت دراستنا السيميائية مؤشراً ثقافياً تبينت من خلاله خصوصية لغة الرواية من خلال استعمال كاتبها مجموعة من عبارات اللهجة المصرية الدارجة.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

📖 القرآن الكريم

📖 آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي ، عبد اللطيف محفوظ ، الدار العربية للعلوم – بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008 .

📖 الاتجاهات السيميولوجية المعا صرة ، مارسيلو باسكال ، ت: حميد لحمداني وآخرون، الدار البيضاء ، 1987 .

📖 الاتجاه الواقعي في الرواية العـراقية ، عمر الطالب ، دار العودة – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1971 .

📖 الأحكام العامة في قانون العقوبات، ساهر شويش الدرة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل – كلية التربية ، 1990 .

📖 الأدب الكبير والأدب الصغير، ابن المقفع ، دار بيروت – بيروت ، 1960 .

📖 الأدب والدلالة ، تودوروف، ت: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري – حلب، الطبعة الأولى ، 1996 .

📖 الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي ،الدار العربية للكتاب ،الطبعة الثالثـة،(د.ت).

📖 أسماء الناس، معانيها وأسباب التسمية بها ،عباس كاظم مراد،دار الحرية – بغـداد 1984

📖 أسماء ومسميات مـن تاريخ مصر– القاهرة ، محمد كمال السـيد ، الهيئة المـصرية العامة– القاهرة ، (د.ت).

📖 الأسماء ومعانيها ، وليد ناصيـف،دار الكـتاب العربي – دمشق،الطبعة الأولـى 1988.

📖 الإشارات في علم العبارات ، خليل بن شاهين الظاهري، دار الفكر – بيروت،(د.ت) .

📖 الإشاعة لأشراط الساعة ، محمد بن رسول الحسيني،دار ابن حزم، الطبعة الأولى 2003.

📖 الاشرف قانصوه الغوري، محمود رزق سليم ، مكتبة مصر – القاهرة ، (د.ت).

📖أشكال الزمان والمكان فـي الرواية ، ميخائيل باختين ، ت: يوسف حـلاق ، وزارة الثقافة – دمشق ، 1990 .

📖 إشكالية المكان في النص الأدبي ، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية – بغداد، الطبعة الأولى ، 1986 .

📖 أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) ، نعيم اليافي ، منشورات

اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، الطبعة الأولى ، 1997 .

📖 الأعلام الأعجمية في القرآن (تعريف وبيان) ، صلاح عبد الفتاح الخالدي ، دار القلم- دمشق ، الطبعة الأولى ، 2006 .

📖 ألف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد)، د.عبد الملك مـرتاض ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، الطبعة الأولى ، 1989 .

📖 الأمر بالمعروف والنهي عـن المنكر، أحمد بن عبد الحليم بـن تيمية، تحقيق: فاروق حسن الترك ، دار ابن حزم ، الطبعة الأولى ، 2002 .

📖 إنتاج نباتات الزينة ، أبو دهب محمد أبو دهب ، دار المريخ – الرياض ، 1992 .

📖 الأنظمة السيميائية (دراسة فـي السرد العربي القديم) ، هيثم سـرحان ، دار الكـتاب الجديد المتحدة – بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008 .

📖 أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة (مدخل الى السيميوطيقا – مقالات ودراسات مترجمة) ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار إلياس العصرية – القاهرة ، الطبعة الأولى ، .

📖 انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، شكري عزيز ماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1978 .

📖 انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين ،المركز الثقافي العربي- بيروت، الطبعة الأولى، 1989 .

📖 بانوراما الرواية العربية الحديثة ، سيد حامد النساج، دار المعارف – القاهرة، 1980.

📖 البحرية في عصر سلاطين المماليك ، إبراهيم حسن سعيد ، دار المعارف – القاهرة،1983 .

📖 بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور، ت: فريد انطونيوس ، منشورات عويدات- بيروت ، الطبعة الثانية .

📖 بدائع الزهور فـي وقائع الدهور ، محمد بن أحمد بن إياس الحـنفي ، دار الشعب – القاهرة ، 1961 . – الطبـعة الثانية ، تحقيق: محمد مصطفى،الهيئة المصرية العامـة للكتاب – القاهرة ، 1982 . – الطبعة الثالثة ، 1984 .

📖 البداية في النص الروائي ، صدوق نور الدين ، دار الحوار- سورية ، الطبعة الأولى،1994 .

🕮 البرهان المؤيد ، أحمد الرفاعي ، دار احياء التراث العربي – بغداد ، 1984 .

🕮 بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت ، 1992 .

🕮 بناء الرواية ، ادوين موير ، ت : إبراهيم الصيرفي ، مراجعة: عبد القادر القط ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الجيل للطباعة ، 1965 .

🕮 بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا أحمد قاسم ، دار التنوير– بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 .

🕮 بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً 1967– 1994)، مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .

🕮 البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، 1994 .

🕮 البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة) ، عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، الطبعة الأولى ،1988 .

🕮 بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي،المركز الثقافي – بيروت،الطبعة الأولى ، 1990 .

🕮 بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، حميد محمد لحمداني ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الطبعة الثانية ، 1993 .

🕮 البنية والدلالة في مجموعة حيدر.حيدر القصصية (الوعول) ، عبد الفتاح إبراهيم ، الدار التونسية ، 1986 .

🕮 البنيوية في الأدب ، روبرت شولز ، ت: حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، الطبعة السابعة ، 1977 .

🕮 البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ت: مجيد الماشطة ، مراجعة ، ناصر حلاوي دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، الطبعة الأولى ، 1986 .

🕮 تاج العروس ، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تحقيق: مجموعة من المحققين ، دار الهداية، (د.ت) .

🕮 التاريخ الحديث والمعاصر للوطن العربي ، محمد الأدهمي وآخرون ، مطابع الدستور– العراق ، الطبعة السابعة عشرة ، 1999 .

🕮 تاريخ الدولة العثمانية العلية ، إبراهيم بك حليم ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، الطبعة

الأولى ، 2004 .
🕮 تاريخ مصر إلى الفتح العثماني ، عمر الاسكندري ، مكتبة مدبولي – القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1996 .
🕮 تاريخ المغول والمماليك (من القرن السابع الهجري حتى القرن الثالث عشر الهجري)، احمد عودات وآخرون ، دار الكندي – إربد ، 1990 .
🕮 تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1989 .
🕮 التحليل السيميائي للخطاب السردي ، نماذج تطبيقية (دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة)،عبد الحميد بورايو،منشورات مخبر،دار الغرب للنشر والتوزيع–وهران،2003 .
🕮 تحليل النصوص الأدبية (قراءات نقدية في السرد والشعر) ، عبدالله إبراهيم وصالح هويدي ، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1998 .
🕮 التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوربية، علياء شكري ، دار الجيل – مصر ، الطبعة الأولى ، 1979 .
🕮 التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة) ، مجموعة باحثين ، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت ، الطبعة الثانية ، 1987 .
🕮 التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك) ، عبود عبد الله العسكري ، دار النمير – دمشق ، الطبعة الأولى ، 2006 .
🕮 تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية ، فتحي سلامة ، دار الفكر العربي – القاهرة ، 1980 .
🕮 التعرف لمذهب أهل التصوف،أبو بكر محمد الكلاباذي،دار الكتب العلمية– بيروت،(د.ت).
🕮 تفسير البغوي (معالم التنزيل)، أبو محمد الحسين بن مسعود البغوي ، تحقيق: خالد عبد الرحمن العك ، دار المعرفة – بيروت، (د.ت) .
🕮 تفسير السمرقندي المسمى بحر العلوم، نصر بن محمد بن أحمد أبو الليث السمرقندي، تحقيق: محمود مطرجي ، دار الفكر – بيروت ، (د.ت).
🕮 تفسير القرآن العظيم ، إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي أبو الفداء ، دار الفكر – بيروت ، 1401هـ
🕮 التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، فخر الدين محمد بن عمر التميمي الرازي الشافعي، دار

الكتب العلمية – بيروت ، الطبعة الأولى ، 2000 .
🕮 تفسير مقاتل ، أبو الحسن مقاتل بن سليمان بن بشير الأزدي بالولاء البلخي، تحقيق: أحمد فريد ، دار الكتب العلمية – بيروت ، الطبعة الأولى ، 2003 .
🕮 تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد ، دار الفارابي – بيروت، الطبعة الأولى ، 1990 .
🕮 تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر– اللاذقية ، الطبعة الأولى ، 1997 .
🕮 تمظهرات التشكل السير الذاتي (قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية)، محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2005 .
🕮 التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، بدوي طبانة ،مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة، 1963
🕮 تيار الوعي.في الرواية المعاصرة ، روبرت همفري ، ت: محمود الربيعي، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، 1975 .
🕮 ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، سيجموند فرويد ، ت: سامي محمود علي، مراجعة:مصطفى زيور ، دار المعارف – مصر ، الطبعة الثانية ، (د.ت).
🕮 ثنائية المكان – الاغتراب في أدب الرواقصصي : يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والاسورة وحكاية على لسان الكلب أنموذجاً) ، دراسة نفس اجتماعية – نقدية مقارنةفي الأمكنة المعادية ، محمد ذنون الصائغ، دائرة الثقافة والاعلام – الشارقة، 2004.
🕮 جحا العربي (شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير)، محمد رجب النجار، ذات السلاسل ، الطبعة الثانية 1989 .
🕮 جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ت: خليل أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر ، الطبعة الثانية ، 1988 .
🕮 الجديد في الحكمة ، سعيد بن منصور بن كمونة ، تحقيق: حميد مرعيد الكبيسي، مطبعة جامعة بغداد – بغداد ، 1982.
🕮 جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الادب العربي) ، فايز الداية ، دار الفكر– دمشق، الطبعة الثانية ، 2003 .
🕮 جماليات المكان ، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، (د.ت).

🕮 جماليات المكان ، مجموعة مؤلفين ، دار قرطبة ، الطبعة الثانية ، 1988 .

🕮 جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية العامة للدراسات والنشر- بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 .

🕮 جـواهر البلاغة فـي المعاني والبيان والبديع ، احمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، الطبعة الثالثة ، 2006 .

🕮 حرب حزيران 1967،حسن مصطفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 1973

🕮 الحرب النفسية، محمد منير حجاب، دار الفجر- القاهرة ، الطبعة الأولـى ، 2005 .

🕮 خطاب الحكاية (بحث فـي المنهج) ، جيرار جينيت ، ت: محمد المعتصم وعبد الجليل الازدي وعمر جلي ، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1997 .

🕮 الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ت: محمد برادة ، دار الأمان للنشر والتوزيع – الرباط ، ألطبعة الثانية ، 1987 .

🕮 الخـطاب والنص (المفهوم ، العلاقة ، السلطة) ، عبد الواسـع الحميري ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008 .

🕮 الخطيئة والتكفير من البنيوية إلـى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) ، عبدالله الغذامي ، منشورات النادي الادبي الثقافي ، جدة – السعودية ، الطبعة الأولى ، 1985.

🕮 دراسات في القصة القصيرة والرواية (1980 – 1985)، أحمد خلف وعائد خصباك، دار الشؤون الثقافية – بغداد ، 1986 .

🕮 درس السيميولوجيا، رولان بارط ، ت: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الثانية ، 1986 .

🕮 دروس في السميائيات، حنون مبارك ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى ، 1987 .

🕮 الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة) ، احمد يوسف ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، الطبعة الأولى ، 2005 .

🕮 دليل الناقد الأدبي (اضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً) ، ميجان الرويلي وسعد البازعي ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الطبعة الثانية ، 2000 .

🕮 ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية فـي الرؤيا والمقدس والمعجز والعقلاني،عزيز السيد جاسم ، دار النهار للنشر- بيروت ، 1982 .

📖 رسم الشخصية في روايات حنا مينه ، فريال كامل سماحة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1999 .
📖 الرواية التاريخية ، جورج لوكاتش ، ت: صالح جواد الكاظم ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت ، 1978 .
📖 الرواية العربية (النشأة والتحول) ، محسن جاسم الموسوي ، منشورات مكتبة التحرير– بغداد ، الطبعة الأولى ، 1986 .
📖 الرواية العربية المعاصرة (من المغامرة الى التأسيس) ، ماجد أسد ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، 1988 .
📖 الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي بيروت ، الطبعة الأولى ، 1992 .
📖 الرواية والمكان (دراسة في فن الرواية العراقية) ، ياسين النصير، منشورات.وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية – بغداد ، 1980 .
📖 روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ، أبو الفضل شهاب الدين السيد محمود الألوسي البغدادي ، دار إحياء التراث العربي – بيروت، (د.ت) .
📖 الزمان والسرد، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي وفلاح رحيم ، راجعه عن الفرنسية:جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت ، الطبعة الأولى ، 2006 .
📖 الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، سعد عبد العزيز ، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ، 1970 .
📖 الزمن الروائي (جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات) ، عبد السلام الككلي ، مكتبة مدبولي – القاهرة ، 1992 .
📖 الزمن في الأدب ، هانز ميرهوف ، ت: أسعد رزوق ، مرجعة : العوضي الوكيل مطابع مؤسسة سجل العرب – القاهرة ، 1972 .
📖 الزمن والرواية ، أ. أ. مندولا، ت: بكر عباس ، مراجعة: إحسان عباس ، دار صادر – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1997 .
📖 الزيني بركات ، جمال الغيطاني ، دار المستقبل العربي – القاهرة ، الطبعة الثالثة ، 1985 .
📖 سحر السرد (دراسات في الرواية والقصة والقصة الشعرية) ، فائق مصطفى ، مطبعة آرابخا – كركوك ، 2008 .

🕮 السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، عبد الله ابراهيم،المركز الثقافي العربي – بيروت ، الطبعة الاولى ، 1992 .

🕮 السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة) ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى،2003 .

🕮 السياسة الشرعية فـي إصلاح الراعي والرعية ، أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، دار الكتاب العربي – القاهرة ، 1951 .

🕮 السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي) ، فيليب لوجون ، ت: عمـر حلي ، المـركز الثقافي العربي – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 .

🕮 سيمياء العنوان ، بسام موسى قطوس ، وزارة الثقافة، عمان– الأردن ، الطبعة الأولى، 2001

🕮 السيمياء والتأويل ، روبـرت شولز ، المؤسسة العربية للـدراسات والنشر– بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 .

🕮 السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) ، سعيد بنـكراد ، دار الحوار ، سورية – اللاذقية ، الطبعة الثانية ، 2005 .

🕮 السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجـبر العلامات) ، أحمد يـوسف ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، الطبعة الأولى ، 2005 .

🕮 سيميائية النـص الأدبي،أنـور المرتجى ، الدار البيضاء،د.ط ، 1987 .

🕮 سيميائية النص السردي ، عبد الهادي الفرطوسي ، منشورات الاتحاد العـام للأدباء والكتاب في العراق ، المكتبة الوطنية – بغداد ، 2007 .

🕮 السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معـهد اللغة العربية وآدابـها ، جامعة عنابة باجي مختار ، منشورات جامعة عنابة باجي مختار – الجزائر، 1995 .

🕮 الشخصية فـي ضوء التحليل النفسي، فيصل عباس ، دار المسيرة – بيروت، الطبعة الأولى ، 1970 .

🕮 الشعر الصوفي حتى افـول مدرسة بغداد وظهور الغزالي ، عـدنان حسين العوادي ، دار الرشيد للنشر – بغداد ، 1979 .

🕮 الشعر والشعراء ، أبو محمد عبد الله بن قتيبة الدينوري ، تحقيق : عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1997 .

🕮 الشعرية ، تزفيطان تـودوروف ، ت: شكري المبخوت ورجـاء سلامة ، دار توبقال

للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الثانية ، 1990 .
📖 شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، بوريس أوسبنسكي، ت:سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 .
📖 شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً)، خالد حسين ، مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض ، 2000 .
📖 صحيح ابن حبان بترتيب ابن بلبان ،محمد بن حبان بن أحمد أبو حاتم التميمي، تحقيق: شعيب الأرنؤوط البستي ، مؤسسة الرسالة – بيروت ، الطبعة الثانية ، 1993 .
📖 صحيح البخاري(الجامع الصحيح المختصر)، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، تحقيق: مصطفى ديب البغا ، دار ابن كثير، اليمامة– بيروت، الطبعة الثالثة، 1987.
📖 صحيح مسلم ، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري ، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي ، دار إحياء التراث الغربي – بيروت ، (د.ت).
📖 صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت:عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام– بغداد ، 1981 .
📖 الطير في حياة الحيوان للدميري، تحقيق: عزيز العلي العزي ، دار الشؤون الثقافية– بغداد ، الطبعة الأولى ، 1986 .
📖 عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال اوئيليه ، ت : نهاد التكرلي ، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ، الطبعة الأولى ، 1991 .
📖 عبد الناصر (الملف السري) ، منتصر مظهر، مكتبة النافذة ،الطبعة الأولى ، 2003 .
📖 عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، عبد الرحمن حسن الجبرتي ، دار الجيل – بيروت ، الطبعة الثانية ، 1978 .
📖 عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، اديث كيروزيل، ت: جابر عصفور ، دار قرطبة للطباعة والنشر – الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، 1986 .
📖 عقوبة الإعدام بين الإبقاء والإلغاء ، ساسي سالم الحاج ، دار الكتاب الجديدة المتحدة – بيروت ، الطبعة الأولى ، 2005 .
📖 العقوبة في الفقه الإسلامي ، أحمد فتحي بهنسي ، دار الرائد العربي – بيروت ، الطبعة الثانية ، 1983 .
📖 العلاقات السياسية بين المماليك والمغول ، فايد حماد عاشور، دار المعارف –

مصر ،(د.ت) .

📖 علم الاجتماع السياسي، إحسان محمد الحسن ، مديرية مطبعة الجامعة، العراق – الموصل ، 1984 .

📖 علم الإشارة (السيميولوجيا) ، بيير جيرو ، ت: منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق ، 1992 .

📖 علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة) ، عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 .

📖 علم العقاب ، محمد معروف عبدالله ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد – كلية القانون، (د.ت) .

📖 علم اللغة العام ، فردينان دي سوسير ، ت: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي ، دار آفاق عربية – بغداد ، 1985 .

📖 علم النص ، جوليا كرستيفا ، ت: فريد الزاهي ، مراجعة: عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى ، 1991 .

📖 فتح الباري شرح صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي ، تحقيق: محب الدين الخطيب ، دار المعرفة – بيروت ، (د.ت).

📖 فردينادي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ، جوناثان كلر، ت:عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية – القاهرة ، الطبعة الاولى ، 2000 .

📖 الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ، الطبعة الأولى ، 2001 .

📖 فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) ، محمد عزام ، دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية ، الطبعة الأولى ، 1996 .

📖 فن القصة، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة – بيروت ، الطبعة الخامسة ، 1966 .

📖 الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث ، عمر محمد الطالب ، مكتبة الاندلس – بغداد ، 1971 .

📖 في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تودوروف وبارث وأمبرتو إكسو ومارك أنجنيو، ت: احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، الطبعة الأولى ، 1987 .

📖 في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ ، عبد الرحمن ياغي ،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، 1981 .
📖 في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، محمد الناصر العجيمي ، الدار العربية للكتاب – تونس ، 1993 .
📖 في الرواية العربية المعاصرة ، فاطمة موسى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1997 .
📖 في السرد ، عبد الوهاب الرقيق ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس– تونس ، الطبعة الأولى ، 1998 .
📖 في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، محمد مفتاح ، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى ، 1982 .
📖 في نظرية الأدب ، شكري عزيز ماضي ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ، 1985 .
📖 في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عبدالملك مرتاض ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، 1998 .
📖 في النقد الأدبي ، صلاح فضل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2007 .
📖 قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1997 .
📖 قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر– القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1953 .
📖 قراءة المسرحية ، رونالد هيمن ، ت: مدحي الدوري ، مراجعة: سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، 1995 .
📖 قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو، ت: صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق ، 1977 .
📖 الكامل في التاريخ ، أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني ، تحقيق: عبد الله القاضي دار الكتب العلمية – بيروت الطبعة الثانية ،1415هـ .
📖 لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ، دار صادر – بيروت ، الطبعة الأولى ، (د.ت).
📖 اللغة واللون ، أحمد مختار عمر ، عالم الكتب – القاهرة ، (د.ت).

📖 ما هو التصوف ، أمين علاء الدين النقشبندي ، الدار العربية – بغداد ، 1988

📖 ما هي السميولوجيا ، برنار توسان، ت: محمد نظيف ، أفريقيا الشرق – المغرب ، الطبعة الثانية ، 2000 .

📖 المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1990 .

📖 مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي،دار الكتاب العربي– بيروت، (د.ت).

📖 مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دليلة مرسلي وكريستيان عاشور وزينب بن بوعلي ونجاة خده وبوبا ثابتة ، دار الحداثة – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 .

📖 مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية ، جوزيف كورتيس ، ت: جمال حضري ، الدار العربية للعلوم – بيروت ، الطبعة الأولى، 2007 .

📖 مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً) ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، 1986 .

📖 المدخل لدراسة القانون ، عبد الباقي البكري وزهير البشير ، دار الكتب للطباعةوالنشر – جامعة الموصل ، 1989 .

📖 المستطرف في كل فن مستظرف ، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي ، تحقيق: مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية – بيروت ، الطبعة الثانية ، 1986 .

📖 المسيح الدجال (قراءة سياسية في أصول الديانات الكبرى) ، سعيد أيوب ، دار النصر للطباعة الإسلامية ، (د.ت).

📖 مشكلة الحوار في الرواية العربية ، نجم عبدالله كاظم ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – الشارقة ، الطبعة الأولى ، 2004 .

📖 مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، أحمد إبراهيم الهواري ، دار المعارف – القاهرة ، 1979 .

📖 المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي – عربي) ، محمد عناني ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، الطبعة الثالثة ، 2003 .

📖 المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية) ، نعمان بو قرة ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع – إربد ،الطبعة الأولى ، 2009.

📖 المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، دومينيك مانغونو ، ت: محمد يحياتن ، الدار العربية للعلوم – بيروت ، الطبعة الاولى ، 2008 .
📖 معالم تاريخ مصر والسودان الحديث والمعاصر ، د.احمد زكريا الشلق ، الدوحة،1996
📖 معجم الأسامي(فهرس يجمع بين دفتيه اسماء الاشخاص ويبين لكل شخص بنية اسمه اللفظية ودلالته المعنوية)، يحيى السامي ، دار المحجة البيضاء – بيروت ، الطبعة الأولى، 2002 .
📖 معجم العلوم الاجتماعية،، إبراهيم مدكور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1975 .
📖 المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب ، المستشرق الهولندي: رينهارت دوزي ، ت: أكرم فاضل ، مديرية الثقافة العامة، (د.ت) .
📖 المعجم الوسيط ، ابراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، تحقيق: مجمع اللغة العربية ، دار الدعوة ، (د.ت).
📖 معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، عبدالله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي ، المركز الثقافي العربي– بيروت ، الطبعة الأولى ، 1990 .
📖 مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق ، قحطان احمد الظاهر ، دار وائل للنشر، عمان – الأردن ، الطبعة الأولى ، 2004 .
📖 مقدمة ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت، (د.ت).
📖المقدمة في التصوف وحقيقته،أبو عبد الرحمن السلمي،دار القادسية للطباعة،(د.ت).
📖 مقدمة في السيميائية السردية ، رشيد بن مالك، دار القصبة للنشر– الجزائر، 2000 .
📖 المكان والجسد والقصيدة ، فاطمة عبد الله الوهيبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى ، 2005 .
📖 المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف ، مرشد أحمد ، دار القلم العربي – حلب ، الطبعة الأولى ، 1998 .
📖 موسوعة النحو والصرف والإعراب، أميل بديع يعقوب، انتشارات استقلال – طهران،الطبعة الثالثة، (د.ت) .
📖 موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا الشكل)، يا.إي.ايسبورغ وآخرون، ت: جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ، 1986 .
📖 نباتات الزينة وتنسيق الحدائق ، جواد راضي المصري ، دار الشروق ، عمان –

الأردن ، الطبعة الأولى ، 2004 .

🕮 النباتات الطبية ، فوزي طه قطب حسين ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، 1991.

🕮 النبات والثمار، البشير عبد الرحمن عبيد ،مطبعة سوجيك صـفاقس، الطبعة الأولى، 2000.

🕮 نحو رواية جـديدة ، الآن روب جـرييه، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى ، مراجعة: لويس عوض ، دار المعارف – مصر، (د.ت).

🕮 النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، بيرنار فاليط ، ت: رشيد بنـجدو ، الهيئة العـامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1999 .

🕮 نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ت: حياة جاسم محـمد ، المجلس الأعلـى للثقافة ، 1998 .

🕮 نظرية الأدب ، أوستن وارين ورينيه ويليك ، ت: محي الدين صبحـي ، مـراجعة: حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق، 1997 .

🕮 النظرية الأدبية المعاصرة،رامان سلون، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس – عمان ، الطبعة الأولى ، 1996 .

🕮 نظرية البنائية فـي النقد الأدبي، صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة – بـغداد، 1987

🕮 نظرية السرد من وجهة النظر إلـى التبئير ،مجموعة مؤلفين ، ت: ناجـي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، دار الخطابي ، 1989 .

🕮 نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الأولى ، 1987 .

🕮 نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ت: إبراهيم الخطيب ، مؤسـسة الأبحاث العربية – بيروت ، الطبعة الأولى ، 1982 .

🕮 نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، حسين خمري، الدار العربية للعلوم- بيروت ، الطبعة الأولى ، 2007 .

🕮 النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)، إبراهيم خليل، دار المسيرة – الأردن، (د.ت)

🕮 النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي)، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ، الطبعة الثانية ، 1985 .

🕮 هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسات في الرواية العربية)، شعيب حليفي، دار الثقافة – الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 2005 .

الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)،غيورغي غاتشف ، ت: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، 1990 .

ثانياً: الدوريات:

* آليات التشكيل السردي في رواية بنات يعقوب، نضال الصالح، الكاتب العربي ، دمشق، ع 49 – 50 ، س2000

* الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة ، مجدي وهبة ،عالم الفكر ، وزارة الإعلام – الكويت ، مج3 ، ع3 ، س1990.

* الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة ، يحيى احمد، عالم الفكر، وزارة الإعلام – الكويت مج2، ع3، س1989 .

* أدب الرحلات ، الفيصل ، دار الفيصل الثقافية – السعودية ، ع9 ، س1978 .

* إذن ما الزمن ؟، ريتشارد غيل، ت: خالدة حامد ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية– بغداد ع29 ، س2000.

* أرض السواد (ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة)، فيصل دراج ، الكرمل ، مؤسسة الكرمل الثقافية – فلسطين ، ع64 ، س2000 .

* الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي (أنموذج الشعرية والسيميائية)،المجلة العربية الثقافية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس ، عبد السلام المسدي، ع24 ، س 1993.

* الاستهلال الروائي (ديناميكية البدايات في النص الروائي) ، ياسين النصير ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، ع11– 12 ، س1986 .

* الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، آن بانفيلد، ت: بشير القمري ، آفاق المغرب ، ع8–9 ، س1988 .

* أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، ليون سرمليون، ت:ميادة نور الدين، الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع1 ، س2003 .

* إشكالية الزمن الروائي، صالح ولعة ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ع375 ، س2002 .

* أصول مصطلح التناص في النقد العربي القديم ، فاضل عبود ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع36 ، س2001 .

* أطروحات حول التراث ، طراد الكبيسي ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة–

بغداد ، ع6 ، س1977.
* الألوان في معجم العربية، عبدالكريم خليفة ، مجـــمع اللغة العربية الأردنـــي ، ع33، س1987
* الإنسان والزمان ، سركون بـــولص ، أفكار، وزارة الثقافة ، عمان – الأردن، ع10،س1967.
* بعض عناصر شعرية النص الروائي (الأسطورة ، الزمن، الجسد) فـــي مصرع أحلام مـــريم الوديعة لواسيني الاعرج، يوسف بن جامع ، المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1 ، س1991 .
* البكاء أسبابه وأهميته وأحكامه الفقهية، قاسم صالح العاني، مجلة جامعة الانبار للعـــلوم الإنسانية، مج3 ، ع12 ، س2008
* بناء المشهد الروائي، ليون سرمليان ، ت: فاضل ثامـــر، الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافة العامة – بغداد ، ع3 ، س 1987 .
* البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، جوناثان كيلر ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ،ع 11، س 1986 .
* تأثير النسق الاجتماعي على الظواهر الثقافية، كريم عبد، الأقلام،وزارة الثقافة والإعلام– بغداد ، ع2 – 3 ، س2004 .
* تأملات ثقافية في مفهوم الشخصية،الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب– دمشق،ع329، س1998 .
* تأويل التأويل، جوزيف مارغوليس، ت: كوثر الجزائري، الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع3 ، س1992
* التأويل واللغة والعلوم الإنسانية، هانس جادامر، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة مج16 ، ع4 ، س1998
* التشبث بالأمكنة ، مهند يـــونس، الأقـــلام،وزارة الثقافة والإعـــلام–بغداد ، ع19 ، س2002
* تجديد الحديث عن الرواية التاريخية ، عبدالله ابو هيف ، عمان ، أمانة عمان الكبرى، ع102 ، س2003
* التجربة الجمالية والمكان في الرواية العربية،أسامة غانم،الطليعة الأدبية،بغداد، ع3، س2002،
* التجريب – البحث عن أفق جديد – ، محسن الخفاجي، الأقـــلام، وزارة الثقافة والإعلام–

بغداد ، ع 4 ، س2000 .
* التجريب القصصي (لغة خيال)،أحمد خلف ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ع4، س2000
* التجريب من خلال توظيف الموروث في النص، جاسم عاصي ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام، ع 4 ، س2000 .
* التجريب وجمالية المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى ، بوشوشة ابن جمعة،عمان ، أمانة عمان الكبرى ، ع116، س2005 .
* تداخل البنى السردية والتركيبية والرؤية للعالم في الغربة واليتيم لعبدالله العروي، الطائع الحداوي، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، ع7 ، س1987 .
* تداخل النصوص ، هانس جورج روبريشت ، ت: الطاهر الشيخاوي ورجـاء سـلامة، الحياة الثقافية ، وزارة الثقافة – تونس ، ع5 ، س1988 .
* التناص، عبد النبي اصطيف ، راية مـؤتة،جـامعة مؤتة – الأردن ، مج2 ، ع2، س1993
* التناص– الآلية النقدية مقترب تاريخي من المناهج النقدية الحديثة، داود سلمان، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع26 ، س2000
* التناص التاريخي والديني(مقدمة نظرية مـع دراسة تطبيقية للتناص فـي رواية رؤيـا لهاشم غرايبة)،أحمد الزغبي، أبحاث اليرموك ،جـامعة اليرموك – الأردن ، مج13 ،ع1، س1995 .
* التناص فـي الدراسات النقدية العربية المعاصرة ، أحمد طعمة حلبي ، عمان ، أمـانة عمان الكبرى ، ع115 ، س2005 .
* التناص نظرياً وتطبيقياً، محمد السامرائي ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد ، ع36 ، س2001
* التناص واشاريات العمل الأدبي ، صبري حافظ ، عيون المقالات ، دار قرطبة – الدار البيضاء ، ع2 ، س1986 .
* الثقافة الاجتماعية، أسماء احمد معيكل ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ع375 ، س2002 .
* الثنائية العرفانية (الشكل والمضمون فـي الابداع المعاصر)، سمير الصايغ، الكـرمل ، مؤسسة الكرمل الثقافية – فلسطين ، ع2 ، س1981.
* جدلية التناص ، جمال الغيطاني،عيون المقالات، دار قرطبة – الدار البيضاء ، ع2، س1986 .

* جماليات التلقي في الرواية العربية ،إبراهيم السعافين، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج16،ع3، س1997 .

* حـدود السرد ، جيرار جينيت،ت:بنعيسى بـوحمالة ، أفـاق المغرب ، ع8 – 9، س1988

* حركة الشخوص (في شرق المتوسط)، إبراهيم جنداري ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع27 ، س2000

* الحسبة، المجـمع العلمـي ، بغـداد ، المجلد السادس والأربـعون ، ج4 ، 1420هـ ، س1999.

* حضور التراث والتاريخ فـي الكتابة الروائية، مخلوف عامر، المساءلة ، العدد الأول، س1991

* الحقول الدلالية وإشكالية المعنى ، احـمد جواد ، المورد ،دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ، مج30 ، ع2 ، س 2002 .

* الحكاية والمتخيل (من السرد القصصي الى الجسد في الصورة)،طاهر عبد مسلم علوان ، عمان ، أمان عمان الكبرى ، ع58 ، س2000 .

* حوار مع الروائي جـمال الغيطاني، حاوره: بوراوي عجينة وأحـمد الخديري ، الحياة الثقافية ، وزارة الثقافة – تونس ، ع58 ، س1990

* حول محطة السكة الحديد لإدوار الخراط (الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية صبري حافظ ، الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام – بغـداد ، ع11-12، س1986 .

* دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، عياض عبد الرحمن، المجمع العلمي ، بغداد ، الجزء الأول ، مج50 ، س2003

* دلالة الزمن في الرواية، نعيم عطية ، الفيصل، دار الفيصل الثقافية- السعودية، ع133 ، س1988 .

* دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، أبحاث اليرموك ، جامعة اليرموك- الأردن ، مج9 ، ع2 ، س1991 .

* الدلالة والتأويل في الخطاب الأصولي التراثي، منقور عبد الجليل ، عمان ، أمانة عمان الكبرى، ع135 ، س2006 .

* الروائي التاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني، حسـين يوسف حسـين ، آداب الرافدين، كلية الآداب – جامعة الموصل ، ع24 ، س1992 .

* الرواية جنسا أدبياً، عبد الملك مـرتاض، الأقـلام، وزارة الثقافة والإعلام – بغـداد، ع11- 12 ، س1986

* الرواية والتاريخ ، طراد الكبيسي ، عمان ، أمانة عمان الكبرى ، ع118 ، س2005 .

* الرواية والتاريخ (طريقتان في كتابة التاريخ روائيا)، محمد القاضـي ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، مج16 ، ع4، س1998.

* الرواية ومسألة الـزمان، يوسف سبتي، المساءلة، اتـحاد الكتاب الجزائـريين، ع1، س1991.

* الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، حسام الدين الألوسي،عالم الفكر،وزارة الإعلام – الكويت، مج8 ، ع2 ، س 1977

* الـزمن البيـولوجي ،عبد المحسن صالح ، عالم الفكر ، وزارة الإعلام – الكويت ، مج8 ، ع2 ، س1977 .

* السمات الفنية في رواية القمع العربية، نزيه أبو نضال، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ع 3 ، س1998

* سيميائيات التواصل الاجتماعي، بيير غيرو، ت: محمد العماري، علامات، مكناس– المغرب ، ع12 ، س1999

* السيميائيات السردية ، أ.ج.غريماس ، ت: سعيد بنكراد ، آفـاق المغرب ، ع8 – 9، س1988 .

* سيميائية أسماء الأعلام في الوقائع الغريبة، محمد العافية،الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام– بغداد ،ع6 ، س1990 .

* سيميائية كرستيفا (مرتكزات نظرية في تحليلها السيميائي)، ارشد علي محمد ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ،ع16، س1998 .

*السيميولوجيا بقـراءة رولان بارت، وائل بـركات ، جـامعة دمشق ، مج 18، ع2، س2002 .

* السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر، نجم عبد حيدر ، الموقف الثقافي، دار الشـؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع43 ، س2003 .

* الشخصية والراوي في (أنت منذ اليوم)سمر روحي الفيصل، راية مؤتة، جامعة مؤتة– الأردن ،مج2 ، ع2 ، س1993 .

* الصيغة والزمن فـي الرواية ، جورج واتسن ، ت: عباس العويني ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد ، ع11- 12 ، س1986 .

* ضمير المتكلم في الرواية العراقية، قيس كاظم ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ، ع30 ، س2000 .

* العلامات والتسمية (شرح الاسم)، المنصف عاشور،الحياة الثقافية،وزارة الثقافة- تونس، ع55 ، س1990 .

* العلامة في بعض المصطلحات والمفاهيم لدى بيرس وفتغنشتاين ، مصطفى الكيلاني، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، ع4 ، س2001 .

* علم دلالات الألفاظ والمجتمع ،جيفري ليتش،ت:عبد الواحد محمد ،الثقافـة الأجنبيـة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع1، س2004 .

* العنقاء في المتخيل العربي ، ماجد السامرائي، عمان ، أمـانة عمان الكبرى ، ع 48، س 1999 .

* الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد هدوقة (دراسة في المبنى والمعنى) ، الطاهـر روانية ، المـساءلة ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ع1 ، س1991

* الفضاء الروائي واشكالياته، إبراهيم جنداري ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، ع5 ، س2001 .

* في نظرية الإشارة والدلالة، سلام كاظم الاوسي ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ع40 ، س2002 .

* لغة الجسد عبر العالم ، رمضان مهلهل سدخان ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ع43 ، س2003 .

* اللغة / الوجود/ القرآن (دراسة فـي الفكر الصوفي)، نصر حامد أبو زيد ، الكـرمل ، مؤسسة الكرمل الثقافية – فلسطين ، ع62 ، س2000

* الليث والخراف المهضومة (دراسة في بلاغة التناص الأدبي) ، شجاع العاني ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع17 ، س1998 .

* الليل في الشعر الجاهلي ، جليل رشيد فالح ، آداب الرافدين ، كلـية الآداب – جـامعة الموصل ، ع9 ، س1978.

* المؤول والعلامة والتأويل – بصدد بورس –، سعيد بنكراد ، فصول ، الهيئة المصرية

العامة للكتاب – القاهرة ، مج16 ، ع4 ، ج2 ، س1998 .
* مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد ، يحيى عارف الكبيسي ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، ع 5– 6 ، س1997.
* مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات (ندوة) فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ع2 ، س1982 .
* مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان ، الأقلام،وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، ع4–5–6 ، س1995 .
* مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل) ، بوطيب عبد العالي ، عالم الفكر، وزارة الإعلام – الكويت ، مج21 ، ع4 ، س1993 .
* مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي، محمد خرماش ، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، .ع9، س1997 .
* المكان في الرواية ، ياسين النصير، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع8 ، س1980 .
* المكان واستراتيجية الوصف في النص الروائي، خالد حسين، المعرفة، وزارة الثقافة– سورية ، ع437 ، س2000 .
* من تجريد الواقع إلى تشكيله (قرأءة في رواية روح محبات لفؤاد قنديل كنموذج لأدب الواقعية السحرية)، أمجد ريان ، القصة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع104 ، س2001 .
* المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، ابراهيم جنداري ، الموقف الثقافي،دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد ، ع44 ، س2003 .
* النص علم النص (إشكالية التعريف) ، محمد ساري ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام– بغداد ، ع3 ، س1998 .
* نظرات في الرواية التاريخية ، الأفق الجديد ، ع15 ، إصدارات اللجنة الوطنية العليا– عمان ، س2002 .
* نظرية الأنواع البنيوية والسيميائية، توماس جي ونرت:كاظم سعد الدين،الثقافة الأجنبية دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع3 –4 ، س1997 .
* نظرية تحليل الخطاب والرواية، محمد عبد الله القواسمة ، أفكار، وزارة الثقافة ، عمان الأردن ، ع136 ، س1999 .

* النظرية الجمالية وتجريب الفن، ر.كاليو ، ت:كوثر الجزائري، الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع3 ، س1986 .

* هل لدينا رواية تاريخية، عبد الفتاح الحجمري ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، مج16 ، ع3 ، س1998 .

* هوية المكان (قراءة في قصص محسن الرملي)، حسن النصّار، الكاتب العربي ، دمشق ، ع 49- 50 ، س2000 .

ثالثاً: الرسائل والأطاريح الجامعية:

✍ أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (دراسة سيميائية)، محمد سالم سعد الله ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل– كلية الآداب ، بإشراف : د. بشرى حمدي البستاني1999م.

✍ تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي ، حيدر جواد كاظم ، أطروحة دكتوراه جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة ، بإشراف : د. عقيل جعفر مسلم الوائلي ، 2004م .

✍ التناص في شعر العصر الأموي ، بدران عبد الحسين ، أطروحة دكتوراه ، جامعةالموصل – كلية الآداب ، بإشراف : د. عمر محمد الطالب ، 1996م .

✍ جمالية العلامة الروائية (الرواية العربية أنموذجا) ، جاسم حميد جودة ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل – كلية التربية ، بإشراف: د. إبراهيم جنداري جمعة الجميلي ، 2002م .

✍ خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية ، رزان محمود أحمد إبراهيم ، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية – كلية الدراسات العليا ، بإشراف: د. سمير قطامي ،2001 .

✍ عنوان القصيدة في شعر محمود درويش – دراسة سيميائية– ، جاسم محمد جاسم ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل – كلية التربية ، بإشراف: د.عبد الستار عبد الله صالح البدارني ،2001 .

رابعاً: المكتبة الالكترونية(الانترنيت):

أ- الكتب

أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والاصول)، كاملي بلحاج ، موقع اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2004 ، www.awu-dam.org

- سميولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامــون ، ت : سعيد بنكراد ، تقــديم : عبدالفتاح كيليطو ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- سميولوجية الشــخصيات السردية،(روايــة الشــراع والعاصفة لحنا مينـــه نموذجــا) ، مجــدلاوي عــمان – الأردن ، الطبعــة الأولـــى ، 2003 ، مـــوقع سعـــيد بنكـــراد saidbengrad.free.fr.
- مدخل إلى علم الإنسان (الانثروبولوجيا) ، عيسى الشماس ، موقع اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2004 ، www.awu-dam.org
- مصطلحات النقد العربي السيميائي (الاشكالية والاصول والامتداد) ، مولاي علي بوخاتم، موقع اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2005،www.awu-dam.org
- مضمرات النص والخطاب (دراسة فـــي عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي) ، سليمانحسين ، موقع اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1999 ، www.awu-dam.org.
- النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، محمد عزام ، موقع اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2001 ، www.awu-dam.org
- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، موقع اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2000 ، www.awu-dam.org

ب- المقالات والبحوث

- تجليات ثورة يوليو في الرواية المصرية المعاصرة (بحث في طبيعة الاستجابة الجماليـــة) محمد السيد إسماعيل www.smartwebonline.com.htm
- تيارالوعي في الرواية المصرية المعاصرة،شوقي بدر يوسف ، منتدى القصة العربية www.arabicstory.net
- ثقافة التجريب في الرواية الجديدة ، محمد خرماش ، جريدة الأسبوع الأدبي، ع1033 ، 2006 ، www.awu-dam.org.htm
- ثوابت الهوية الثقافية وعلاقتها بالمكان، جريدة سبتمبر ، ع1371 ، شباط 2008 ، www.26sep.net
- جمال أحمد الغيطاني , ar.wikipedia.org
- جمال الغيطاني www.sis.gov.eg
- جمال الغيطاني (الروائي بطل رحلاته)، عبد العزيز. المقالح ،المؤتمر نت ، نوفـمبر ، 2006 www.almotamar.net

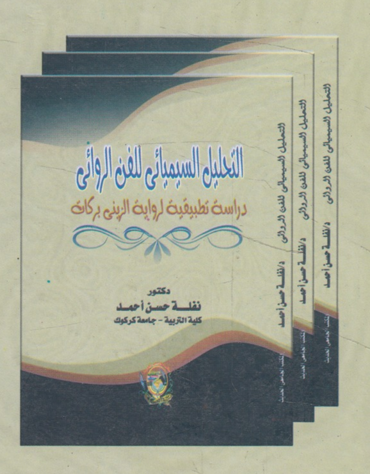
- ❖ الروائي المصري محمود عوض عبد العال ، www.alwatan.htm
- ❖ روافد- مع جمال الغيطاني، حاوره:أحمد علي الزين، 2007 www.alarabiya.net
- ❖ الرواية العربية وفاعلية الاختلاف بين المرجع الحي وبنية السرد ، ميسون علي http://thawra.alwehda.gov.sy/-archive.asp
- ❖ سلمى الخضراء الجيوسي في أنطولوجيا السرد العربي الحديث ، محمد حجي محمد www.odabasham.net
- ❖ سيميائية البنية المكانية في رواية كراف الخطايا ، صالح ولعة ، الموقف الأدبي ، ع447 – 448 ، س2008 ، www.awu-dam.org.
- ❖ سيميائية المكان ، فالح العجمي ، جريدة الرياض ، ع14466 ، س2008 ، www.alriyadh.com
- ❖ في رحاب مولانا، جمال الغيطاني www.doroob.com
- ❖ الكاتب الكبير جمال الغيطاني ،.صحيفة الصحافة ، ع 4873 ، 2007

alsahafa.info\news\index.phpذة

التجريب الروائي ، صلاح فضل، http:// ashrynovels.blogpot.com

- ❖ المشهد الروائي الجديد في مصر ،محمود قرني www.albadeeliraj.com.htm
- ❖ من تجربتي:الزيني بركات، جمال الغيطاني،مقهى الثقافة العربي www.khayyat.net
- ❖ ندوة الرواية العربية.. ممكنات السرد تواصل فعالياتها
- ❖ www.Kuwaitculture.orj.htm

ثبت المحتويات





المكتب الجامعي الحديث
مساكن سوتير- أمام سيراميكا كليوباترا
عمارة (5) مدخل 2 الأزاريطة - الإسكندرية
تليفاكس : 00203/4865277 - تليفون : 00203/4818707
E-Mail : modernoffice25@yahoo.com